

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III**



TESIS DOCTORAL

**Tadeusz Kuntze, il Taddeo polaco, el gran pintor
europeo del siglo XVIII y sus conexiones con
España**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Kamila Szparkowska

DIRECTORA

Ana María Arias de Cossío

Madrid, 2017



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORÁNEO)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
CON MENCIÓN EUROPEA**

***TADEUSZ KUNTZE, IL TADDEO POLACCO, EL GRAN PINTOR
EUROPEO DEL SIGLO XVIII Y SUS CONEXIONES CON ESPAÑA***

**AUTORA: KAMILA SZPARKOWSKA
DIRECTORA: DRA. ANA MARÍA ARIAS DE COSSÍO**

MADRID, 2015

**Becaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación**


(2007-2012)



A Tadeusz Kuntze, *in memoriam*

Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, h.1768, hasta 1939 en la Colección A. Szeptycki, actualmente en paradero desconocido

[Foto en:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 325 (fig. 23);



Quiero expresar mi agradecimiento a las siguientes instituciones y personas que han hecho posible la realización de esta tesis:

Ana María Arias de Cossío, profesora y maestra

Universidad Complutense de Madrid

Universidad de Varsovia

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Patrimonio Nacional

Museo Nacional del Prado

Archivo del Palacio Real de Madrid

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara

Museo - Fundación Lázaro Galdiano

Embajada de España en Roma

Palazzo Borghese en Roma

Iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli en Roma

Arciconfraternita di S. Caterina da Siena en Roma

Iglesia de la Santissima Trinità en Soriano nel Cimino

Iglesia de Sant'Agnese in Agone en Roma

Francisco Aguado

Mercedes Agueda Villar

Manuel Alonso

Jesús Ángel Barreda

Grzegorz Bąk

Scipione Borghese

Manuel Crespo Hellín

Javier Docampo

Antonio García Ferrer

Fátima Gómez Ventura

Pedro Luis González

Concepción Herrero Carretero

Jorge Hevia Sierra

Pilar López Quintela

José Luis Martín López

Juan Carlos de la Mata

José Manuel Matilla Rodríguez

Manuela Mena Marqués

Santiago de Mora-Figueroa y Williams

Esperanza Navarrete Martínez

Elżbieta Siarkiewicz

Juan Antonio Yeves

Tadeusz Kuntze, *La multiplicación de los panes y los peces*, detalle, h.1777, Iglesia de Sta. María del Buon Consiglio, Genazzano, Italia

ÍNDICE

RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL: TADEUSZ KUNTZE, IL TADDEO POLACCO, EL GRAN PINTOR EUROPEO DEL SIGLO XVIII Y SUS CONEXIONES CON ESPAÑA

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS. La presente tesis doctoral no es un trabajo monográfico ni un catálogo completo de la extensa obra pictórica de Tadeusz Kuntze. La autora estudia aquellas obras que son relevantes para presentar la producción artística del pintor polaco conservada en España; tanto la que se conocía antes, como aquella obra anónima o atribuida a otros artistas.

METODOLOGÍA. El estudio y el análisis de las fuentes documentales y la búsqueda de trabajos desconocidos de Kuntze en España (Museo Nacional del Prado; Biblioteca Nacional de Madrid; *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid; Museo Lázaro Galdiano), Polonia (Muzeum Narodowe, Varsovia; Muzeum Narodowe, Cracovia) y en Italia (conventos de la Orden de S. Agustín, El Lacio; *Accademia di San Luca*, Rzym; *Santissima Trinità degli Spagnoli*, via Condotti, Roma).

RESULTADOS. El estudio presenta la figura de Tadeusz Kuntze en el contexto español y confirma las conexiones con España del pintor. Sin embargo, no se concentra en señalar la cronología y las fechas exactas de las estancias del artista en este país. Tampoco estudia toda su actividad artística sino los trabajos que fueron realizados, sobre todo, entre 1756-1793, es decir, la obra de un pintor plenamente formado. Se pudo ver que el artista no estuvo registrado de forma oficial como pintor en la corte de Fernando VI, y no llegó a España entre junio y septiembre de 1759, tal como se destacaba en las publicaciones polacas. Esas opiniones estaban basadas en la documentación del archivo, conservada en el convento de la Orden de la Visitación, en Varsovia. Sin embargo, tras la muerte del monarca en agosto de 1759, la invitación tramitada posiblemente “expiró” y el artista primero se dirigió a Italia, donde en otoño de 1759 se presentó al *Concurso* de la *Accademia di San Luca*, en Roma. Todas las obras de Kuntze que se conservan en España están estudiadas dentro de un contexto artístico más amplio, en relación con sus trabajos de diferentes épocas y de otros artistas, conservados en Polonia, Alemania o Italia, para confirmar definitivamente su autoría. Muchos de los motivos que aparecen en los dibujos y estudios pictóricos de Madrid se repiten en los frescos y lienzos de los conventos agustinos del Lacio, en Italia. Eso permite comprobar que los trabajos de Kuntze conservados en España fueron los estudios previos para los ciclos iconográficos más amplios.

CONCLUSIONES. Gracias a la exhaustiva investigación de los fondos documentales en España, Polonia e Italia, se pudo ver que el artista no estuvo registrado de forma oficial como pintor en la corte de Fernando VI, y no llegó a España entre junio y septiembre de 1759. Probablemente, a España llegaría más tarde y a principios de 1760 pudo estar en Madrid. Por lo tanto, la actividad artística de Kuntze hay que relacionarla con la Corte de Carlos III y no con la de Fernando VI. La llegada del artista polaco a España, sin duda fue apoyada por su amigo el pintor italiano Corrado

Giaquinto que trabajaba en la Corte española desde 1753. Hay pruebas de que en 1765 Kuntze volvería a Italia y durante doce años desempeñaría el cargo del pintor oficial de la Orden de San Agustín, en la región del Lacio. El único testimonio indirecto de la presencia de Kuntze en Madrid, encontrado por la autora en el Archivo del Palacio Real de Madrid, es la partida del bautismo de la hija de Leonardo de Quadros, llamada Leonarda Polonia Thadea, bautizada en la Capilla Real del Palacio Real, en febrero de 1760. Por ello, la figura de Kuntze y su obra se presentan con un planteamiento nuevo, como pintor relacionado con la colonia española en Roma, en la segunda mitad del siglo XVIII y la iglesia trinitaria española, que repercutía en el estilo pictórico de los artistas más jóvenes, que por su importancia llegó a ser denominada la *Cultura di via Condotti*. Kuntze se hallaba bajo la influencia de la *Cultura* cuyo foco se encontraba en la iglesia trinitaria. También son de especial interés las relaciones personales y artísticas entre Francisco de Goya y Tadeusz Kuntze, plasmadas en los trabajos de ambos artistas que posiblemente surgieron a raíz de los contactos en torno a la *Cultura di via Condotti*. Las investigaciones modernas relacionan la figura de Goya con la *Cultura*. La autora destaca que los artistas que habían formado veinte años atrás la *Cultura di via Condotti*, no se encontraban en Roma, durante la estancia de Goya, porque habían fallecido o trabajaban fuera y realmente su último representante era el polaco, Tadeusz Kuntze, llamado hoy “el último pintor del Rococó en Roma”. Por otro lado, la tesis también destaca la influencia de los artistas españoles en Kuntze, sobre todo, de Bartolomé Esteban Murillo, cuya huella se puede ver claramente en las pinturas de temática religiosa del artista polaco. Cronológicamente, la tesis concluye en 1793, es decir, en el año de la muerte del artista. Por lo tanto, no abarca un tema interesante que requeriría un nuevo estudio: el papel de Kuntze como precursor de una gran dinastía de artistas españoles del siglo XIX, y cuyo más alto exponente sería su nieto, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894).

ABSTRACT: TADEUSZ KUNTZE, IL TADDEO POLACCO, A GREAT EUROPEAN PAINTER OF THE 18TH CENTURY AND HIS TIES WITH SPAIN

INTRODUCTION AND OBJECTIVES OF STUDY. This doctoral dissertation is neither a monograph nor a complete catalogue of the notable achievements of Tadeusz Kuntze as a painter. It examines those of the artist's works that allow his oeuvre that remains in Spain to be presented in the fullest possible way. This refers to both his paintings that were known earlier, and works whose authorship was either regarded as anonymous or was attributed to other painters.

METHODOLOGY. The examination of source materials and research in Spain (Museo Nacional del Prado; Biblioteca Nacional, Madrid; *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid; and the Museo Lázaro Galdiano Foundation), Poland (Muzeum Narodowe, Warsaw; Muzeum Narodowe, Cracow) and Italy (Augustinian Order churches in Lazio; *Accademia di San Luca* in Rome; *Santissima Trinità degli Spagnoli* at via Condotti, Rome).

RESULTS. The dissertation presents the figure of Tadeusz Kuntze in a broader Spanish context, confirming his ties with Spain, but without focusing on the chronology and presentation of the exact

dates of his stays in that country. It does not cover the entire period of his painting activity, but only the years 1756-1793, which corresponded to the mature period of this activity. Opinions to the contrary were based on documents preserved in the archives of the Order of the Visitation of Holy Mary (Visitation Order) in Warsaw. Nevertheless, in connection with the king's death in August 1759, the invitation most probably expired. In such circumstances, Kuntze travelled first to Italy, where he participated in a contest organised by the Academy of Saint Luke (*Accademia di San Luca*) in Rome in autumn 1759. The research work has also established that the number of Kuntze's works located in Spain is greater than considered to date. These works are presented in a broader context, in association with other works located in Italy, Poland or Germany, which enables the definitive confirmation of Kuntze's authorship. The motifs that appear in drawings are repeated in frescos and paintings, mainly in the Augustinian Order churches in Lazio in Italy, which leads to the conclusion that these drawings were drafts of larger iconographic cycles.

CONCLUSIONS. The examination of source materials in Spain, Poland and Italy has established that the artist was not granted the title of a court painter of Ferdinand VI of Spain, and that he did not even stay at the court of Spain at that time. He probably went to Spain later, reaching Madrid at the beginning of 1760. In view of these facts, Kuntze's artistic activity in Spain should be associated with the court of Charles III rather than Ferdinand VI. Kuntze's trip to Spain was undoubtedly supported by Corrado Giaquinto, who worked at the Spanish court from 1753. There is evidence that Kuntze returned to Italy in 1765 and took the position of a painter of the Augustinian Order, which he held for the subsequent twelve years. The only indirect proof of Kuntze's stay in Madrid that the author of the dissertation has managed to establish is a document preserved in the archives of the Royal Palace of Madrid. This document is a certificate of baptism in the Royal Chapel, from February 1760 – a daughter of “Leonardo de Quadros” was given the names Leonarda Polonia Thadea. Therefore, the painter's profile and his works have been presented from a different perspective, as an artist associated with the Spanish colony in Rome in the mid-18th century. Also in this case, the most prominent figure determining these ties is Corrado Giaquinto, together with painters such as Andrea Casali or Gregorio Guglielmi, decorated and were subsequently associated with the church *Santissima Trinità degli Spagnoli* at via Condotti, which gathered members of the Spanish colony in Rome. Tadeusz Kuntze was also under the strong influence of this culture, and of Giaquinto himself. The issue of Francisco de Goya's stay in Rome, presumably as Kuntze's guest in his home, emerges as an outcome of Kuntze's liaisons with *Cultura di via Condotti*. Contemporary researchers associate the Spanish artist's stay in Rome with the *via Condotti* culture. The author notes, however, that the artists that had formed this culture twenty years earlier had either left Italy or died at the time when Goya was in Rome. In fact, the only representative of *Cultura di via Condotti* was a Pole, Tadeusz Kuntze, nowadays referred to as the “last Rococo painter in Rome”. The dissertation also relates to the influence of Spanish artists on Kuntze. This refers primarily to Bartolomé Esteban Murillo, whose inspiration can clearly be seen in the Polish artist's religious works. In chronological terms, the dissertation ends in 1793, which is the year of Kuntze's death. For this reason, it does not cover the role of the Polish painter as a precursor of a great dynasty of

Spanish painters of the 19th century, of which the most important representative was Tadeusz Kuntze's grandson, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894). This very interesting topic requires further research and investigation.

SKRÓT PRACY DOKTORSKIEJ: TADEUSZ KUNTZE, IL TADDEO POLACCO, WIELKI MALARZ EUROPEJSKI XVIII WIEKU I JEGO ZWIĄZKI Z HISZPANIĄ

WSTĘP I CEL PRACY. Prezentowana praca doktorska nie jest pracą monograficzną ani kompletnym katalogiem obszernego dorobku malarskiego Tadeusza Kuntzego. Praca bada te dzieła, które najlepiej pozwalają zaprezentować dorobek artysty znajdujący się w Hiszpanii. Dotyczy to zarówno dorobku wcześniej znanego, jak dzieł, których autorstwo pozostawało anonimowe lub przypisane innym autorom.

METODOLOGIA. Badanie i analiza materiałów źródłowych i poszukiwania nowych prac Kuntzego w Hiszpanii (Museo Nacional del Prado; Biblioteca Nacional de Madrid; *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid; Museo Lázaro Galdiano), w Polsce (Muzeum Narodowe, Warszawa; Muzeum Narodowe, Kraków) i we Włoszech (klasztory Zakonu Augustynów, Lacjum; *Accademia di San Luca*, Rzym; *Santissima Trinità degli Spagnoli*, via Condotti, Rzym).

WYNIKI. Praca prezentuje sylwetkę Tadeusza Kuntzego w szerszym kontekście hiszpańskim i potwierdza jego związki z Hiszpanią, ale nie koncentruje się na chronologii i przedstawieniu dokładnych dat pobytów artysty w tym kraju. Nie obejmuje też całości jego działalności malarskiej, a lata 1756-1793, to znaczy okres dojrzałego malarstwa. Opinie te były oparte na zachowanych dokumentach archiwum Zakonu Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny (Wizytek) w Warszawie. Jednak, w związku ze śmiercią władcy w sierpniu 1759 zaproszenie to najprawdopodobniej straciło ważność. W związku z tym Kuntze udał się najpierw do Włoch, gdzie na jesieni 1759 roku brał udział w konkursie Akademii św. Łukasza (*Accademia di San Luca*) w Rzymie. Praca badawcza pozwoliła też ustalić większą, niż do tej pory sądzono liczbę dzieł Kuntzego zlokalizowanych w Hiszpanii. Dzieła te są przedstawione w szerszym kontekście, powiązane z innymi dziełami znajdującymi się we Włoszech, w Polsce lub w Niemczech, co pozwala definitywnie potwierdzić autorstwo Kuntzego. Motywy, które pojawiają się na tych rysunkach są powtarzane na freskach i obrazach, głównie w kościołach zakonu augustianów w Lacjum, we Włoszech, co pozwala stwierdzić, że rysunki te były projektami do większych malarskich cykli ikonograficznych.

WNIOSKI. Badania materiałów źródłowych w Hiszpanii, w Polsce i we Włoszech pozwoliły stwierdzić, że artysta nie uzyskał tytułu malarza nadwornego, a nawet nie przebywał na dworze Ferdynanda VI. Prawdopodobnie do Hiszpanii dotarł później i na początku 1760 roku był w Madrycie. W związku z tym działalność artystyczną Kuntzego w Hiszpanii należy wiązać z dworem Karola III, a nie Ferdynanda VI. Przyjazd Kuntzego do Hiszpanii bez wątpienia był popierany przez jego przyjaciela, malarza włoskiego, Corrado Giaquinto, który pracował na dworze hiszpańskim od 1753 roku. Istnieją dowody, że Kuntze w 1765 roku wrócił do Włoch, gdzie objął stanowisko malarza zakonu Augustynów, na którym pracował przez następne dwanaście lat.

Jedynym, ustalonym przez autorkę, pośrednim świadectwem jego obecności w Madrycie, jest dokument zachowany w archiwum Pałacu Królewskiego w Madrycie, akt chrztu z Kaplicy Królewskiej z lutego 1760 r. - dziecko otrzymało imiona Leonarda Polonia Thadea. Dlatego też sylwetka malarza i jego dzieło zostały przedstawione w innej perspektywie, jako artysty związanego z kolonią hiszpańską w Rzymie, w połowie XVIII wieku, i kościołem *Santissima Trinità degli Spagnoli* przy via Condotti. Pod silnym wpływem tej kultury i samego Giaquinto był także Tadeusz Kuntze. Jako pokłosie kontaktów Kuntzego z *Cultura di via Condotti* pojawia się temat pobytu Francisco de Goi w Rzymie, i jego domniemanego zamieszkania w domu Kuntzego. Współczesne badania naukowe wiążą pobyt hiszpańskiego artysty w Rzymie z kulturą *via Condotti*. Autorka zwraca jednak uwagę, że w tym czasie artyści, którzy ją dwadzieścia lat wcześniej tworzyli, w czasie pobytu Goi w Rzymie albo już z Włoch wyjechali, albo zmarli. Faktycznie jedynym przedstawicielem tej kultury był Polak Tadeusz Kuntze, nazywany dziś „ostatnim malarzem Rokoka w Rzymie”. Praca odnosi się też do wpływu artystów hiszpańskich na Kuntzego, przede wszystkim Bartolomé Estebana Murillo, którego ślad jest wyraźnie uwidoczniiony w twórczości religijnej polskiego artysty. Chronologicznie praca doktorska kończy się na roku 1793, czyli dacie śmierci Kuntzego. Dlatego nie obejmuje bardzo ciekawego tematu, który wymaga dalszego zbadania, czyli roli polskiego malarza, jako prekursora wielkiej dynastii artystów hiszpańskich XIX wieku, którego najważniejszym przedstawicielem był wnuk Tadeusza Kuntzego, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894).

I.- INTRODUCCION	p. 9
I.1- Estado de la cuestión, hipótesis, objetivos del estudio y metodología	p. 9
II.- EL MARCO HISTÓRICO EUROPEO Y EL AMBIENTE CULTURAL A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII EN POLONIA.....	p. 18
III.- LA BIOGRAFÍA Y LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE TADEUSZ KUNTZE, ANTERIOR A SU VIAJE A ESPAÑA	p. 27
III.1.- Los años de formación artística en Polonia y el primer viaje a Roma (1747).....	p. 40
III.2.- Tadeusz Kuntze en Roma (1747-1756)	p. 42
III.3.- Las influencias recibidas	p. 53
III.4.- Los viajes a Polonia	p. 56
IV.- EL AMBIENTE CULTURAL A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII EN ESPAÑA.....	p. 61

IV.1- Corrado Giaquinto y la España de Fernando VI: diez años al servicio de la Corona.....	p. 63
IV.2- Tadeusz Kuntze y sus posibles encargos en Madrid.....	p. 69
V.- LA BIOGRAFÍA Y LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE TADEUSZ KUNTZE EN ITALIA – POSTERIOR A SU VIAJE A ESPAÑA.....	p. 87
V.1.- Tadeusz Kuntze y la <i>Cultura di via Condotti</i>	p. 94
VI.- TADEUSZ KUNTZE – EL PINTOR DE LOS AGUSTINOS EN LA REGION DEL LACIO (ITALIA)	p. 103
VI-1.- Bracciano	
VI-1.1.- Tadeusz Kuntze, <i>La Asunción de la Virgen</i> , Iglesia de Santa María Novella.....	p. 104
VI-1.2.- Tadeusz Kuntze, <i>La Pietà</i> , Iglesia de Santa María Novella.....	p. 145
VI-2.- Cave di Palestrina	
VI-2.1.- Tadeusz Kuntze, <i>San Ambrosio bautiza a san Agustín</i> , Iglesia de Santo Stefano.....	p. 169
VI-2.2.- Tadeusz Kuntze, <i>La limosna de santo Tomás de Villanueva</i> , Iglesia de Santo Stefano	p. 206
VI-3.- Soriano nel Cimino	
VI-3.1.- Tadeusz Kuntze, <i>Apoteosis de san Agustín</i> , Iglesia de la SS. Trinidad.	p. 259
VI-3.2.- Tadeusz Kuntze, <i>Santísima Trinidad</i> , Iglesia de la SS. Trinidad	p. 289
VI-3.3.- Tadeusz Kuntze, <i>Santa Mónica</i> , Iglesia de la SS. Trinidad	p. 316
VII.- TADEUSZ KUNTZE – LOS LIENZOS RELIGIOSOS EN LAS LOCALIDADES DE LA REGION DEL LACIO Y MADRID	p. 342
VII-1.- Roma	
VII-1.1.- Tadeusz Kuntze, <i>El sacrificio de Isaac</i> , Iglesia de Santa Agnese in Agone	p. 343

VII-2.- Casalattico

VII-2.1.- Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, Iglesia de San Barbato p. 368

VII-3.- Madrid

VII-3.1.- Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, Museo Nacional del Prado.p. 398

VIII.- TADEUSZ KUNTZE – LAS PINTURAS DE TEMÁTICA RELIGIOSA.

LOS ENCARGOS DE: p. 426

VIII-1.- La familia Campanari

VIII-1.1.- Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, Iglesia de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y la Virgen María, Castelmassimo p. 427

VIII-2.- La familia Borghese

VIII-2.1.- Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma p. 451

VIII-3.- Enrico Benedetto Stuart, el obispo de Frascati

VIII-3.1.- El retrato de *Enrico Benedetto Stuart* p. 483

VIII-3.2.- Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, Capilla del Seminario episcopal, Iglesia del *Gesù* p. 491

VIII-3.3.- Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, Capilla del Seminario episcopal, Iglesia del *Gesù* p. 534

VIII-3.4.- Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, Biblioteca del Seminario episcopal, Iglesia del *Gesù* p. 577

IX.- TADEUSZ KUNTZE – LA OBRA SOBRE PAPEL (GOUACHES/DIBUJO) EN MADRID p. 614

IX.1.- Temas religiosos

IX.1.1.- Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, Museo Nacional del Prado, Madrid p. 615

IX.1.2.- Tadeusz Kuntze, <i>Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor</i> , Biblioteca Nacional, Madrid.....	p. 635
IX.2.-Temas mitológicos	
IX.2.1.-Tadeusz Kuntze, <i>Despedida de Héctor y Andrómaca</i> , Biblioteca Nacional, Madrid	p. 653
IX.2.2.-Tadeusz Kuntze, <i>Aquiles arrastra el cadáver de Héctor</i> , Biblioteca Nacional, Madrid	p. 664
IX.2.3.-Tadeusz Kuntze, <i>Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor</i> , Biblioteca Nacional, Madrid	p. 680
IX.3.- Escena de género	
IX.3.1.-Tadeusz Kuntze, <i>La boda judía</i> , Museo Nacional del Prado, Madrid	p. 692
X.- CONCLUSIONES	p. 772
X.1.- Relación de las pinturas y dibujos de Tadeusz Kuntze conservados en España	p. 778
XI.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL	p. 800
XII.- ANEJOS	p. 818
XII.1.- Fuentes documentales	p. 818
XII.2.- RESUMEN Y CONCLUSIONES (en polaco): STRESZCZENIE I WNIOSKI Z PRACY DOKTORSKIEJ: „TADEUSZ KUNTZE, <i>IL TADDEO POLACCO</i> , WIELKI MALARZ EUROPEJSKI XVIII WIEKU I JEGO ZWIĄZKI Z HISZPANIA”	p. 834
XII.3.- SUMMARY OF A DOCTORAL DISSERTATION: TADEUSZ KUNTZE, <i>IL TADDEO POLACCO</i> , A GREAT EUROPEAN PAINTER OF THE 18TH CENTURY AND HIS TIES WITH SPAIN	p. 845

I.- INTRODUCCIÓN

La tesis doctoral estudiará la figura y la obra del artista polaco Tadeusz Kuntze, un pintor relacionado con la colonia española en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII y cuyos trabajos se encuentran en España. El presente estudio no es un trabajo monográfico ni un catálogo completo de su extensa y dispersa producción artística, la tesis abarca todos sus trabajos, que permitan un análisis en el contexto español. Las pinturas y los dibujos en los que se centra el estudio fueron realizados en su mayoría entre los años 1756-1793, es decir, durante el período que transcurrió entre su salida definitiva de Polonia hacia España y su muerte en Roma. No obstante, a lo largo de la tesis se relacionan también sus trabajos de las etapas anteriores, polaca y romana, para contextualizar y estudiar aquéllos hasta ahora olvidados, anónimos o atribuidos erróneamente a otros artistas.

I.1.- Estado de la cuestión, hipótesis, objetivos del estudio y metodología

Dado el interés que despertaba el enigmático pintor de la corte madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII, una hipótesis presente en la bibliografía polaca a partir del siglo XIX¹, luego recogida por los investigadores de otros países²; el objetivo del estudio era presentar la figura de Tadeusz Kuntze en el contexto español.

¹ Jan Piwarski, «Wiadomość o Gabinecie Rycin z Publiczną Narodową Biblioteką połączonym», [En:] *Gazeta Literacka*, Warszawa, 1822, núms. 38-42, p. 243; Anónimo, [sin título], [En:] *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, (29-07-1823), nr 120, Warszawa, 1823, p. 1396; Ambroży Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków, 1830, pp. 93, 391 (nota 11); Ambroży Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków, 1844, pp. 125, 498-499 (nota 27); Edward Rastawiecki, «Konicz, Tadeusz (Kuntze)», [En:] *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1, Warszawa, 1850, pp. 229, 231; VV.AA., «Konicz, Tadeusz», [En:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand*, t. XV, Warszawa, 1864, p. 314; Ambroży Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków, 1866, pp. 77, 350 (nota 29); Władysław Łuszczkiewicz, «Malarstwo religijne w Polsce», [En:] *Encyklopedia Kościelna*, t. XIII, Warszawa, 1880, p. 170; Jan Bożo Antoniewicz, *Katalog Wystawy Sztuki*

En la primera mitad del siglo XX empezó a despertar el interés por la obra del pintor, se iba completando su bibliografía, sobre todo, gracias a la labor pionera del historiador polaco Maciej Loret, quien inició las investigaciones en Italia sobre Kuntze, añadió varios datos biográficos y fue el primero en valorar las relaciones personales y artísticas entre Kuntze y Goya. El investigador destacaba que en los gouaches el artista polaco representaba unas escenas de gran realismo, dedicadas a una calle, un puerto, un suceso no relevante o muy solemne, le interesaba sobre todo el contexto documental y una lectura fácil conseguida gracias al lenguaje gestual. Además, la arquitectura servía al artista únicamente de fondo para la imagen y no como un protagonista de la escena. Loret relacionaba los trabajos de Kuntze con

Polskiej od roku 1764-1886, Lwów, 1894, p. 2; Wiktor Gomulicki, «Luźne karty z dziejów malarstwa polskiego (Przegląd „Wystawy retrospektywnej”)», [En:] *Tygodnik Ilustrowany*, nr 24, Warszawa, 1898, p. 466; VV.AA., «Konicz, Tadeusz», [En:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand*, t. VIII, Warszawa, 1900, p. 429; Henryk Piątkowski, «Konicz, Tadeusz», [En:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, t. 37-38, Warszawa, 1905, p. 595; Janina Kraszewska, «Materiały do historii budowy kościoła ss. Wizytek w Warszawie», *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, V, nr 3-4, Warszawa, 1937, p. 323; Michał Walicki, Władysław Tomkiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm – Barok*, Warszawa, 1971, p. 418; Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, p. 206; Mariusz Karpowicz, *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa, 1985, p. 242; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, pp. 368-369; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 113; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, pp. 44-45; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, pp. 37-38;

² Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. 2, Milano, 1984, p. 859; Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 53;

Tiepolo y veía en él, el antecedente de Francisco de Goya³. En 1970, el profesor alemán Erich Schleier publicó el primero de sus grandes artículos dedicados a Kuntze⁴ e inició una serie de estudios dedicados al artista, devolviéndole la autoría de muchas obras, su labor ha sido completada por las referencias bibliográficas de Zuzanna Prószyńska⁵, así como con los estudios documentales en el *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, publicados por el padre Marian Wnuk⁶.

Para la elaboración de la presente tesis doctoral se ha manejado una amplia bibliografía de fuentes documentales de primera mano, así como se ha aportado el material fotográfico complementario hecho por la autora *in situ* donde se conservan las pinturas y dibujos del artista, como conventos, iglesias, bibliotecas y museos. Para buscar a Kuntze durante su hipotética estancia en Madrid, tal como se deducía de la información que había aportado la bibliografía polaca y extranjera⁷, se han estudiado archivos españoles, italianos y polacos, así como los trabajos de Kuntze conservados en las colecciones estatales y privadas de los tres países mencionados. Con el fin de completar los datos no conocidos de la trayectoria artística del pintor se realizaron exhaustivos trabajos de investigación en España, en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación donde se analizó la documentación del siglo XVIII presentada por su Representación ante la Santa Sede y sus comunicaciones a Madrid, en la que se pueden leer los esfuerzos de los diplomáticos españoles, para buscar artistas en Italia; en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; en el archivo del Palacio Real de Madrid con el fin de encontrar las posibles intervenciones del

³ Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, pp. 199-200; Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 292-293;

⁴ Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococo a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, núms. 27-29, 1970, pp. 92-109;

⁵ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, pp. 366-374;

⁶ Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 113-117; Marian Wnuk, «W sprawie daty urodzenia Tadeusza Kuntzego», *Biuletyn Historii Sztuki*, LXII, nr 3-4, 2000, pp. 631-637;

⁷ Véase, notas 1-2;

artista, a través de sus contratos y correspondencia, durante los reinados de Fernando VI y Carlos III; en el archivo de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara para investigar su posible colaboración en los proyectos para los cartones; y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Se investigaron de forma detallada las colecciones de dibujos del siglo XVIII del Museo Nacional del Prado y de la Biblioteca Nacional de Madrid, especialmente los trabajos que proceden de los legados y compras de las colecciones, Bosch, Madrazo, Daza-Campos, y Fernández Durán, incorporados en las colecciones del museo; así como otras fundaciones privadas, como la Fundación Lázaro Galdiano. Mientras que en Italia, las investigaciones se centraron en los fondos del *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali* y en los archivos de las iglesias en Roma, en el de los trinitarios españoles, en la vía Condotti, y en *Santa Caterina da Siena*, en la romana *via Giulia*, y así como en otras en las que trabajó el artista, como los conventos agustinos de la región del Lacio. En Polonia, se investigaron los archivos del Museo Nacional de Varsovia y de Cracovia, así como, se estudiaron las iglesias, conventos y palacios donde se conservan los lienzos del artista.

Sin embargo, las escasas huellas documentales en su mayoría perdidas o que no se han podido identificar para documentar de manera categórica la presencia del artista en España, hicieron que el objetivo del trabajo era presentar a Kuntze y su obra con un planteamiento nuevo, diferente del que se había trazado al iniciar la investigación, que permitiera un enfoque español de su obra y trayectoria artística. La investigación se concentró en la búsqueda y el análisis de sus obras en las colecciones españolas e italianas hasta ahora desconocidas o que no se hayan estudiado de manera exhaustiva, teniendo en cuenta un contexto artístico más amplio. Para justificar la elección de tal enfoque del estudio ante todo hay que subrayar que Tadeusz Kuntze era un artista que vivió en un momento histórico difícil para Polonia, cuando su patria iba perdiendo la independencia, un hecho que pudo contribuir a su olvido tras su muerte en 1793. También al ser “el último pintor del Rococó en Roma”⁸, con la llegada del Neoclasicismo, Kuntze quedó olvidado y silenciado, tal como pasó en gran medida

⁸ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 92-109;

con su maestro, Corrado Giaquinto. Además, esa falta de documentación de fuente sobre el artista también pudo deberse a sus numerosos viajes y cambios de residencia, un constante peregrinar en busca de nuevos encargos y mecenas. Por ello, los datos que aportan las cartas conservadas de la familia Madrazo y que se refieren directamente al “abuelo-pintor”, son de gran importancia para el estudio porque demuestran que incluso en el siglo XIX, cuando se intentó recuperar la partida de nacimiento de Tadeusz Kuntze por parte de sus familiares, para “demostrar la nobleza del abuelo”, ni siquiera en los círculos familiares tan cercanos, de la segunda y tercera generación, se conocían los datos biográficos básicos porque “según parece, nuestra abuela [Anna Valentini] quemó todos los papeles concernientes a su marido [Tadeusz Kuntze]”⁹. Las cuestiones que destacan en las cartas del nieto de Tadeusz Kuntze, Federico de Madrazo y Kuntz, se referían a esa ausencia documental, y en ellas se subrayaba que no se conservaban documentos que permitieran “descubrir” su patria. Federico explicaba a su padre, José de Madrazo, que vio en “una de las cámaras del Vaticano en donde hay, como V. se acordará, una chimenea francesa, que no se usa, en cuyo mármol hay una porción de nombres escritos, me encontré con el de mi abuelo y está escrito de este modo, Tadeo Chuntze 1751”¹⁰.

La detallada y exhaustiva investigación, durante seis años, realizada por la autora en España e Italia hizo posible la identificación de dibujos y pinturas, catalogados como *anónimos*, de la mano de Tadeusz Kuntze, gracias a ello esos trabajos no firmados o atribuidos a otros artistas pudieron recuperar su verdadera identidad. Dichas piezas tienen el vínculo con España, según el criterio geográfico, porque se encuentran en las colecciones españolas, se estudiarán detalladamente y se presentará su contexto estilístico, en los estudios comparativos, donde se relacionarán con otras

⁹ Federico de Madrazo a su padre, José de Madrazo, «Carta n.º 122, Roma, 12 de diciembre 1840», [En:] *Federico de Madrazo. Epistolario*, transcripción e índice por Eduardo Alaminos López y Eduardo Salas Vázquez, Museo del Prado, t. 1, carta n.º 127, Madrid, 1994, p. 333;

¹⁰ Federico de Madrazo a su padre, José de Madrazo, «Carta n.º 135, Roma, 1 de febrero 1842», [En:] *Federico de Madrazo. Epistolario*, transcripción e índice por Eduardo Alaminos López y Eduardo Salas Vázquez, Museo del Prado, t. 1, carta n.º 141, Madrid, 1994, pp. 374-376;

mejor documentadas. Los dibujos y gouaches que se conservan en España, sobre todo, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Museo Nacional del Prado, son de especial interés porque algunos de ellos habían sido utilizados como estudios previos para grandes lienzos y trabajos fresquistas en los conventos agustinos de la región del Lacio, en Italia.

Varias obras de Kuntze han permanecido y, sin duda, muchas otras siguen permaneciendo en el anonimato y olvido, cosa que no debe sorprender dado que en otra carta escrita en 1842 por su nieto, se apunta una dificultad, que también lo es para la investigación; "Otra cosa de malo que hay: que mi abuelo nunca firmaba sus obras"¹¹. Esa advertencia sin embargo, no es del todo cierta porque se conservan varios lienzos firmados por Kuntze, sobre todo los enviados a Polonia desde Roma, que sí lo están, pero también es cierto que ninguno de los frescos o dibujos lleva su firma autógrafa. No obstante, hace apenas diez años, en una restauración de una pintura atribuida a un pintor napolitano, Onofrio Avellino, se descubrió una filacteria con la firma de Kuntze¹², así se ha confirmado definitivamente la autoría del lienzo, *San José en gloria, San Francesco Saverio, San Antonio de Padua y San Carlos Borromeo*, conservado en la iglesia de San Eutizio, en Soriano nel Cimino.

Sin embargo, la selección de las pinturas y dibujos estudiados en la tesis, tuvo como objetivo no solamente presentar un estudio de sus trabajos conservados en España, también se quería situar la obra de Kuntze en el contexto español más amplio. El otro gran objetivo de la tesis, por lo tanto, era buscar en la obra de Kuntze, realizada en la etapa italiana de su vida, un nexo con España, en el marco de las relaciones artísticas en la segunda mitad del siglo XVIII. El objetivo de ese planteamiento fue destacar la influencia de diferentes artistas que ejercieron en él, de las épocas anteriores como Bartolomé Esteban Murillo o José de Ribera, cuyas huellas se pueden ver claramente en la obra de temática religiosa del artista polaco. Con especial interés se estudiarán las posibles relaciones personales y artísticas en torno a la *Cultura di via*

¹¹ Federico de Madrazo a su padre, José de Madrazo, «Carta n.º 122,...», *op. cit.*, p. 333;

¹² Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, p. 44;

Condotti, bien por sus contactos con la colonia española, sobre todo, con Antonio González Velázquez, que Kuntze pudo conocer personalmente. En ese sentido, no se puede olvidar la repercusión artística de Corrado Giaquinto, el posible impulsor de la invitación del artista polaco a la corte de Madrid, que ejerció en Kuntze.

Finalmente, se ha querido destacar, a la hora de seleccionar las obras para la tesis, el papel que tuvo el artista polaco en las generaciones posteriores de pintores, como puede ser el caso del joven Francisco de Goya. Por ello, son de especial importancia los contactos entre Kuntze y Goya, que todavía no era el artista renovador que pasaría a la historia de la pintura universal, y que posiblemente se hospedó hacia 1770 en su casa de Roma, en la vía Sistina 48. En la tesis se presentarán los trabajos que pintó Goya y en los que aparecen los modelos utilizados anteriormente por Kuntze en los frescos del seminario de Frascati, y en sus gouaches con las escenas realistas y costumbristas.

La biografía de Tadeusz Kuntze se presentará en el marco histórico y ambiente artístico de mediados del siglo XVIII, que permitirá conocer mejor la pintura del artista vinculado a España a través de sus contactos personales y familiares. En los capítulos siguientes se presentará la biografía del pintor, con las referencias a cambios dinásticos y conflictos bélicos, para ver cómo repercutieron en su formación y obra, y también se analizarán sus contactos profesionales con otros artistas. La biografía se presentará en orden cronológico, empezando con su formación en Polonia, los estudios en Roma, en la *Académie de France*, la *Accademia di San Luca* y en los talleres de los pintores activos en Roma, se destacará la influencia de los pintores napolitanos, para ver los modelos en los que pudo haberse inspirado, la posterior invitación a la Corte de Madrid, la posible colaboración con Corrado Giaquinto en sus encargos españoles, y finalmente, su última etapa como pintor de los agustinos y de la aristocracia romana. Para la biografía de Kuntze, es de especial interés la figura de Giaquinto, por ello se analizará la trayectoria artística del pintor de Molfetta, en Italia y su estancia en la corte de Madrid, dada la enorme repercusión que tuvo en la obra de Kuntze.

En el capítulo dedicado a los *Estudios* de la obra seleccionada de Kuntze, que tiene algún vínculo con España, se estudiarán frescos, lienzos, gouaches y dibujos

presentados de forma cronológica y ordenados según el criterio geográfico, en el contexto de las corrientes artísticas europeas, destacando su nexo con España. En primer lugar se presentarán las obras de los conventos agustinos, Bracciano, Cave di Palestrina y Soriano nel Cimino; en el siguiente apartado se presentarán los estudios de los lienzos religiosos conservados en Roma, Casalattico y Madrid; los trabajos pictóricos para la aristocracia italiana, la familia Campanari, la familia Borghese y el cardenal Stuart; finalmente las obras sobre papel, gouaches y los dibujos conservados en el Museo Nacional del Prado y la Biblioteca Nacional, de Madrid.

Las obras de Kuntze en los *Estudios* se presentarán según el siguiente esquema:

I. PORTADA

- La fotografía de la obra tomada por la autora *in situ*;
- El título utilizado en el estudio;
- La datación de la obra;
- El lugar de conservación de la obra.

II. DATOS GENERALES Y ESTUDIO DE LA OBRA

- **Título.** En primer lugar se presentará el título de la obra propuesto por la autora. Se enumerarán otros títulos mencionados en diferentes publicaciones;
- **Fecha.** Se presentará la datación de la obra, indicada por otros investigadores de forma cronológica, señalando la fecha propuesta por la autora de la tesis;
- **Técnica.** Se indicará la técnica con que fue ejecutada la obra. Se señalarán los errores cometidos, en las publicaciones anteriores;
- **Localización geográfica.** Se indicará el país, la localización geográfica y administrativa, así como la población donde se conserva la obra. Se señalarán los errores cometidos en las publicaciones anteriores;
- **Localización de la obra en la iglesia (u otro edificio).** El nombre completo y la ubicación de la obra dentro de la iglesia, convento u otro edificio;
- **Datos generales sobre la iglesia (u otro edificio).** Se incluirán los datos históricos referentes al edificio donde se conserva la obra. En caso de las

iglesias, se detallará a qué orden religiosa pertenecía y quiénes fueron los promotores de su construcción;

- **Datos generales y estudio de la obra.** Se estudiará la parte pictórica de la pieza desde el punto de vista iconográfico, estilístico y compositivo. En algunos casos se relacionará la obra pictórica con el marco escultórico o con otras pinturas que se encuentran en la iglesia o el edificio cuando la obra forma parte de un ciclo iconográfico más amplio. También se analizará el tema o los motivos utilizados en relación con otros dibujos o pinturas de Kuntze u otros artistas. Se señalará el nexo estilístico, compositivo o iconográfico de la pieza con las obras de diferentes pintores y se destacará su relación con España;

III. **Bibliografía de la obra estudiada.** Se presentará la bibliografía de la obra estudiada, en orden cronológico.

Las *Conclusiones* de la investigación se presentarán en forma de texto y gráfica, con un repertorio de todas las obras de Kuntze conservadas en España con su correspondiente fotografía.

En la *Bibliografía general* se incluirán todas las publicaciones citadas en la tesis doctoral.

En el *Anejo de fuentes documentales* se presentarán en su versión original todos los documentos de fuente referentes a la figura de Tadeusz Kuntze.

II. EL MARCO HISTÓRICO EUROPEO Y EL AMBIENTE CULTURAL A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII EN POLONIA

En el siglo XVIII en Europa se produjeron cambios dinásticos importantes. En Polonia después de dos reinados sucesivos de reyes nacionales, Michał Korybut Wiśniowiecki y Juan III Sobieski, al trono fue elegido un sajón, Augusto II. Las elecciones dinásticas tanto en España donde una nueva dinastía ocupó el trono, tras la muerte de Carlos II (al Habsburgo le sustituyó un Borbón, Felipe V) como en Polonia estaban precedidas por largas y sangrientas guerras civiles. Sus consecuencias estarían presentes a lo largo del siglo XVIII y eran trágicas. Norman Davies las ha resumido de esta forma: “En Europa [en el siglo XVIII] no se produjo ningún nuevo reparto de importancia de los territorios o influencias que fuera una consecuencia directa de las conquistas militares. No obstante, los cambios que sí fueron provocados por las guerras, sobre todo, las cesiones españolas confirmadas en Utrecht o la ocupación de Silesia por Prusia, no se pueden comparar con las más grandes transformaciones territoriales de la época, es decir, el reparto de Polonia, que fue llevado a cabo sin declaración de guerra ninguna”¹.

La *guerra de Sucesión Austriaca* (1740-1748) y la *guerra de los Siete Años* (1756-1763) no proporcionaron a España esa larga paz que sí tuvo Polonia. Polonia no participaba activamente en las guerras pero no estaba libre de las infiltraciones de las monarquías colindantes. Los dos conflictos bélicos influían en su situación interior y empeoraban la internacional al servir de *teatrum* en las guerras austriacas y silesianas. En la *guerra de Sucesión Austriaca* para España la cuestión fundamental del conflicto, no era la corona imperial, tras la muerte del emperador Carlos VI, sino el establecimiento en Italia del infante don Felipe. El rey Felipe V en la guerra tenía abiertos dos frentes, uno mediterráneo y otro atlántico. Sin embargo, las pretensiones españolas en Italia se convirtieron en sus objetivos primordiales, mientras que los coloniales pasaron al segundo plano. El conflicto terminó con la firma de la *paz de Aquisgrán* (1748) según la que todas las conquistas que se habían llevado a cabo se

¹ Norman Davies, *Europa – rozprawa historyka z historią*, Kraków, 2005, p. 708;

devolverían a los dueños originales. El nuevo monarca español, Fernando VI recibía los ducados de Parma, Plasencia y Guastalla para el infante don Felipe. Mientras que la nueva emperatriz, María Teresa conservaba sus territorios menos Silesia ocupada por Prusia y que fue el origen del siguiente conflicto: la *guerra de los Siete Años*. La ocupación de Silesia por la Prusia de Federico II, en el transcurso de la guerra provocaría una situación complicada para Polonia, que, aunque no participara de forma directa en el conflicto austriaco, estaba totalmente rodeada por los vecinos en guerra que en ocasiones incurrían en sus fronteras, originando grandes daños².

Austria no se contentó con la *paz de Aquisgrán* y decidió en 1756 recuperar Silesia. El conflicto igual que el anterior no se limitaba a Europa y también tuvo su vertiente americana. Sin embargo, las alianzas cambiaron, los principales enfrentamientos llevaban los austriacos contra los prusianos, y los ingleses contra los franceses. España con el reinado de Fernando VI se mantuvo neutral, sin embargo, con el nuevo rey Carlos III, decidió defender sus posesiones coloniales. No cambiaba la situación de Polonia que, aunque neutral, veía como se desarrollaban las batallas en su territorio. Realmente la única vencedora resultó ser Inglaterra que ganaba a Francia en la dominación colonial y comercial. Prusia pudo mantener Silesia, pero fue debilitada por la guerra. Rusia no obtenía nuevos territorios pero aumentaba su prestigio entre las potencias europeas y podía decidir, en el futuro, sobre las cuestiones polacas³.

La situación política se reflejaba en el arte de la primera mitad del siglo XVIII en Polonia fue el arte dominado por la presencia de los artistas relacionados con la corte sajona de los Wettin, debida a la unión entre *Rzeczpospolita* y Sajonia. Sin embargo, los modelos políticos anteriores a esa unión para Polonia y Sajonia eran diferentes, y las diferencias repercutían en los temas culturales. Polonia era una república de nobles con un monarca que se elegía, mientras que Sajonia era un principado burgués gobernado

² Henryk Samsonowicz, *Historia Polski do roku 1795*, Warszawa, 1985, p. 229; Ricardo García Cárcel (coord.), *Historia de España. Siglo XVIII. La España de Los Borbones*, Madrid, 2002, pp. 83-86; Norman Davies, *Europa...*, op. cit., pp. 691-692; Emanuel Rostworowski, *Historia Powszechna wiek XVIII*, Warszawa, 2006, pp. 327-332;

³ Henryk Samsonowicz, op. cit., pp. 228-230; Emanuel Rostworowski, *Historia...*, op. cit., pp. 336-347; Ricardo García Cárcel (coord.), op. cit., pp. 176-177;

por una monarquía absoluta y hereditaria. Polonia era católica, bastante tolerante en el panorama europeo, e Italia era su modelo artístico por excelencia, mientras que en Sajonia dominaba el protestantismo ortodoxo y poco tolerante. Los Wettin antes de convertirse al catolicismo para acceder a la corona polaca se autodenominaban “los soldados de Martín Lutero”. El arte de la primera mitad del siglo XVIII, era sinónimo del arte de una nueva dinastía y de gustos artísticos renovados que, sobre todo, floreció en Varsovia, y estaba situado entre el barroco triunfal de la época de Juan III Sobieski y la elegancia del neoclasicismo del reinado de Estanislao Augusto Poniatowski. No obstante, los dos reinados sajones (1697-1763) de Augusto II *el Fuerte* y su hijo, Augusto III, no tuvieron buena recepción por la historiografía polaca, debido a muchas acciones bélicas innecesarias emprendidas por los reyes. Se repetía la idea de que fue el principio del camino hacia la pérdida de la independencia. Aun así, la crisis política no se reflejaba en las empresas artísticas que emprendían los reyes y los tiempos sajones aunque artísticamente no eran uniformes se caracterizaban por el desarrollo importante de las artes literarias, plásticas y teatrales. Gracias a ello, a Polonia llegarían desde Dresde los artistas como Johann Friedrich Karcher, Zacharias Longuelune o Matthäus Daniel Pöppelmann, autor de *Zwinger* en Dresde, que se encargarían de dar un nuevo aire a la capital de Polonia⁴.

Sin embargo, el desarrollo de arte en Polonia no era homogéneo, durante el siglo XVIII, esa situación se debía a problemas político-bélicos, cambios dinásticos, que no favorecían su desarrollo que requería la paz y la estabilidad. La producción artística del siglo XVIII se podría dividir en tres fases. La primera de ellas correspondía a los años 1711-1740, la segunda a los 1740-1770 y la tercera a los años 1770-1800. La etapa central se considera la más interesante desde el punto de vista artístico, sobre todo por ser el momento de transición entre dos reinados, el de los Wettin y la llegada al trono de Poniatowski (1763). Fue la explosión de un arte nuevo, desde el punto de vista formal y

⁴ Emanuel Rostworowski, «Theatrum polityczne czasów saskich», [En:] *Sztuka 1 poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, noviembre de 1978, Warszawa, 1981, pp. 15-22; Jerzy Lileyko, «Zachariasz Longuelune i Gaetano Chiaveri», [En:] *Sztuka 1 poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, noviembre 1978, Warszawa, 1981, pp. 115-135;

estético, fortalecido con la “segunda llegada” desde Dresde de artistas italianos como Bernardo Bellotto y Marcello Bacciarelli que después de la *guerra de los Siete Años* abandonaron la capital sajona.

La fase primera (hasta el 1740) no deja de ser menos brillante, se realizaban los procesos artísticos de gran importancia, fue una fase que hizo posible la aparición del arte de la siguiente etapa de un nivel muy superior. El nuevo monarca quería renovar y hacer notar su presencia en la corte. Era un proceso natural, ocurrió cuando ocuparon el trono los Wettin después de Sobieski, en 1697, y también cuando Poniatowski después de dos reinados sajones seguidos, en 1763, llegaría al poder. Era una situación similar a la de España, cuando el trono lo ocupó Felipe V, el nuevo monarca Borbón renovó el aparato artístico de Madrid de acuerdo con los gustos propios y de la época. Finalmente, hay que destacar que la última etapa, hasta el año 1800, fue marcada por la situación política de Polonia, cuando predominaban en el arte las tendencias historicistas representadas no solamente por el neoclasicismo de Poniatowski sino también por la orientación barroco-rococó en la pintura mural, la escultura religiosa o en los retratos *sármatas*. El arte polaco de finales del siglo, volvió a los modelos de los inicios del XVIII e incluso del siglo anterior, no era un retroceso sino una vuelta sentimental hacia “los tiempos mejores” que posibilitó a los artistas emprender de nuevo el camino abandonado por sus antepasados. Se suelen indicar tres causas principales de los cambios que tuvieron repercusión en él. La primera fue el triunfo del catolicismo y el final de la Contrarreforma que en Polonia fue bastante extendida en el tiempo. Ese triunfo estuvo relacionado con los cambios en las prácticas religiosas hasta entonces más ensimismadas y privadas, a una religiosidad mucho más superficial y colectiva, encaminada a los grandes espectáculos, las coronaciones de las imágenes de las Vírgenes o los santos, como la que tuvo lugar en Jasna Góra (Częstochowa), el 8 de septiembre de 1717, con la participación de 150 mil fieles. Para esas nuevas formas de religiosidad se necesitaban espacios más amplios y una decoración más expresiva.

La segunda de las causas se relacionaba con la anterior, y se trataba de la importancia de la decoración en la obra. Durante un largo período la obra cumplía el papel didáctico de *docere*, encaminado a conmover al espectador individual, después surgió el arte triunfal

que no necesitaba convencer de las verdades de la Fe, sino de hacer las decoraciones más adecuadas para las ceremonias masivas, religiosas y laicas. La parte ideológica del arte perdía su importancia, y finalmente lo más importante eran los aspectos formales.

Y por último, en el arte crecía la importancia de lo convencional, en el siglo XVII se cuidaba la autenticidad de la obra, para que fuera recibida de forma “seria” por el espectador, para ello se estableció la doctrina de lo apropiado, la unión entre la forma y el contenido, la doctrina de *decorum*. Sin embargo, en la primera mitad del siglo XVIII, esa doctrina iba perdiendo su importancia, y la libre fantasía del artista recuperaba un amplio campo para la actuación. Esa tendencia explicaría la enorme popularidad de los modelos de Andrea Pozzo y sus arquitecturas ficticias, muy presentes en la pintura mural polaca. La fama del artista italiano que con la *quadratura* ampliaba y enriquecía de forma ilusoria los espacios interiores, y cambiaba la composición de pinturas en las bóvedas, debido a otras necesidades de culto para las masas de fieles que querían ver bien la decoración interior del templo y necesitaban varios y mejores “puntos de contemplación”. Las nuevas soluciones compositivas fueron introducidas por primera vez en la iglesia de Imbramowice (1719-1720), donde junto con Kacper Bażanka trabajó en la pintura mural Wilhelm Włoch, así como de forma más sistemática cubriendo toda la nave, en la iglesia de Święta Lipka (1723) realizada por Jan Maciej Meyer, y en un interior civil, en el palacio de Wilanów (1730-1733), por Jan Zygmunt Deybel. El ejemplo más destacado que reflejaba la popularidad de la *quadratura* fue la decoración mural en la iglesia de los jesuitas en Piotrków (1741), por Andrzej Ahorn. Sin embargo, en Polonia era muy popular otro método para alcanzar el mismo resultado que ofrecía la *quadratura*, los historiadores del siglo XX lo denominaron: *el panorama*. Se trataba de una pintura en la que las figuras se colocaban con los pies en los bordes y las cabezas hacia el centro de la composición. Las escenas se podían contemplar desde cualquier lugar, los primeros ejemplos se ejecutaron en Roma (Francesco Cozza), en la segunda mitad del siglo XVII y posteriormente en Venecia y en el sur de Alemania (Tiepolo, Amiconi). En Polonia, el *panorama* se desarrollaba al mismo tiempo que la *quadratura*, la inició Wilhelm Włoch, en las bóvedas de la iglesia de Imbramowice, también Jan Maciej Meyer, en Święta Lipka, y Adam Swach en la capilla de la iglesia cisterciense en Owińska (1730), así como en la cúpula de la iglesia franciscana, en

Poznań. En la segunda etapa (1740-1770) del desarrollo artístico en Polonia, se utilizaron los principios compositivos de los *panoramas* de forma esporádica. Sin embargo, a partir de 1770, los artistas volvieron a emplearlos y los trabajos del año 1778, de Mateusz Reychan, en Nowy Korczyn o el de Jakub Byszkowski, en Wolsztyn se podrían relacionar directamente con los de Mazurkiewicz, en Lvov. En la pintura mural polaca desapareció la doctrina de *decorum*, los nuevos recursos permitían crear en las iglesias los espacios casi teatrales, elevar de forma ficticia el techo plano o la bóveda, y hacer que el templo pareciese mucho más alto. Todo era totalmente creíble y lo podemos ver en la pintura de Swach en la iglesia de Krasnystaw, donde en la bóveda galopa un caballo⁵.

El siglo XVIII era una época teñida de teatralidad, que pervivía en las iglesias con las escenografías y las bóvedas ricamente decoradas pero también en la vida de la corte sajona con sus formas artificiales de expresarse que imitaban, en versión pobre, el Versalles de Luis XIV. En general, la escena política de *Rzeczpospolita* podría considerarse puro teatro, los reyes electos que asumían su papel de monarca, disfrazados de sármatas-patriotas, tal como aparecía retratado Augusto III, por Louis de Silvestre. También las asambleas parlamentarias, las *dietas*, parecían espectáculos teatrales porque, aunque se convocaban, en realidad no se tomaban las resoluciones necesarias para emprender las reformas y tras el espectáculo parlamentario, los responsables recogían las decoraciones efímeras y los diputados partían a sus palacios. Otro reflejo de la teatralidad eran los retratos, los llamados retratos *sármatas*, una producción nítidamente relacionada con la cultura polaca y presente en ella desde el siglo XVI. Los nobles polacos y lituanos, también los representantes de la rica burguesía adoptaron esas formas teatrales de retratarse. Los retratos por medio de los atributos, como, los escudos y las inscripciones tenían que transmitir a las generaciones futuras el recuerdo de sus antepasados. El elemento fundamental del traje era el *kontusz*, una vestidura hasta los pies, de mangas abiertas y largas, que se ponía encima de un vestido fino, el *caftán*

⁵ Mariusz Karpowicz, «Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711-1740», [En:] *Sztuka 1 poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Rzeszów, noviembre 1978, Warszawa, 1981, pp. 95-104; Mariusz Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa, 1985, pp. 57-63, 207-212, 274-278;

(*żupan*). El traje se recogía con un fajín ancho de tela pero los aristócratas guerreros, de verdad o disfrazados, lo ponían incluso sobre la armadura. Esa forma híbrida y teatral de vestirse y retratarse era muy característica para Polonia y no aparecía en el resto de Europa. El autodenominado *sármata* era sobre todo un guerrero, el defensor de la fe y la patria, un héroe que proporcionaría la fama a su familia en particular y a toda la nación, en general. En los períodos de paz, el militar *sármata* se transformaba en un buen señor *sármata*, en un patriota responsable por el futuro de su país⁶.

El reinado de Juan III Sobieski podría considerarse el apogeo de la cultura *sármata* y el mismo rey la encarnación de ella. Para la sociedad era el último rey, que después de la tragedia del llamado *diluvio sueco*, la invasión de las tropas suecas en la *segunda guerra del Norte* (1655), y antes del reparto de Polonia, en el siglo XVIII, proporcionó a la población la confianza en la grandeza y la fama. Con eso se explica el nacimiento de la leyenda nacional alrededor de la figura del rey-soldado que sobrevivió su muerte y cuya memoria conservaba viva su esposa Maria Casimira. La reina viuda, en Roma celebraba con grandes festejos los aniversarios de la *Victoria de Viena* (1683), haciendo encargos a los artistas más célebres, como Jean Baptiste Martin o Francesco Trevisani. Mientras que en Polonia, la corte sajona no admitía las representaciones “solemnas” del rey antecesor, no obstante, su fama seguía presente en las artes plásticas y literarias, como en el palacio de Wilanów, donde la bóveda se decoró con el tema del *Genio de la Fama de Juan III* inspirado en la obra de Annibale Carracci del palacio en Dresde⁷.

La victoria sobre los turcos en Viena por un lado paró la expansión del Islam en Europa pero no detuvo, e incluso potenció las influencias orientales. En Polonia se orientalizaron aún más los vestidos y los gustos artísticos, sin embargo, el Oriente fue imitado en su aspecto exterior pero no en las ideas o costumbres. Con el término “*sarmatyzm*” se denominaban las ideas políticas conservadoras, los gustos artísticos y el

⁶ Janina Ruszczycówna, «Polak-Sarmata w malarstwie 1 poł. XVIII w.», [En:] *Sztuka 1 poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, noviembre 1978, Warszawa, 1981, pp. 199-220;

⁷ Wojciech Fijałkowski, «Chwała i sława króla Jana», [En:] *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w.*, Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej, septiembre – diciembre de 1983, Warszawa, 1983, pp. 37-38;

estilo de vida de los nobles en Polonia. En su ideología estaba muy viva la idea de *antemurale christianitatis* y en el estilo de vida, el Oriente que como destaca el historiador polaco, Janusz Tazbir “estaba presente en todos los países fronterizos, del mundo del Islam, desde España hasta Hungría”. Polonia, para los europeos de finales del siglo XVII tenía una imagen de un país exótico, donde la gente admiraba la opulencia oriental y su huella estaba presente en la forma de vestir y en el idioma. Todavía en el siglo XVIII, los polacos buscaban sus raíces entre los antiguos pueblos sármatas de Medio Oriente, que era un acercamiento al pasado victorioso, y el legendario de los sármatas. Era una manifestación de la identidad en contra de los gobiernos sajones, y de su deseo de un rey nacional en el trono polaco. Las ideas de la Ilustración intentaron aniquilar el *sarmatyzm*, pero el conservadurismo de los hidalgos, y sobre todo la misma historia de Polonia, que terminó a finales del siglo XVIII en una catástrofe, imposibilitó que esos elementos se radicaran del todo⁸. Samsonowicz definía a ese modelo del hidalgo polaco, como “un individuo que tenía escasos conocimientos de las ciencias, la mentalidad estrecha, que se formaba con las preocupaciones diarias y la dura vida del soldado”. El lugar de la erudición ocupó el humor picaresco sarmata, mezclado con los conocimientos del latín, la mitología y, sobre todo, las Sagradas Escrituras. La devoción, le separaba de los problemas reales del país⁹.

Los pintores Szymon Czechowicz (1689-1775) y Augustyn Mirys (1700-1790) procedían del ambiente *sármata*, del mismo que algunos de sus personajes que retrataron. Los retratos sármatas pintados en la época sajona se catalogan como *el arte tardo-sármata* que desapareció en el siglo XVIII. Czechowicz, un artista formado en Roma, seguía los modelos tradicionales del retrato polaco, en su estilo destacaba el realismo, la seriedad y la mesura, los retratados no “llevaban” disfraz ni sonrisa artificial. Otro retratista importante de esa época era el escocés Mirys. El pintor nació en Francia, se educó en Italia, sin embargo, toda su vida trabajó en Polonia para diferentes

⁸ Janusz Tazbir, *Polska przedmurzem Europy*, Warszawa, 2004, pp. 108-111;

⁹ Henryk Samsonowicz, *op. cit.*, pp. 209-210; Władysław Kopaliński, «Sarmatyzm», [En:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 2001, p. 1037; Mariusz Markiewicz, *Historia Polski 1492-1795*, Kraków, 2009, p. 142;

familias aristócratas, los Jabłonowski, los Sapieha, los Krasicki, los Bieliński o los Branicki. El pincel de Mirys captaba unas imágenes instantáneas, muy realistas con poca luz, donde las figuras emergían de un fondo oscuro. Su pintura se inscribía en la corriente de los llamados *tenebrosi*, un estilo que se oponían al de Czechowicz o Kuntze, que se caracterizaba por los tonos pastel, muy brillantes, casi metálicos¹⁰.

El profesor Karpowicz considera que la pintura de lienzo tuvo en Polonia dos figuras destacadas, Szymon Czechowicz y Tadeusz Kuntze. Czechowicz era casi cuarenta años mayor que Kuntze, nació en Cracovia, pero ambos pintores tuvieron una trayectoria artística similar.

El magnate Franciszek Maksymilian Ossoliński, se encargó de costear los estudios de Czechowicz que en Italia se dio a conocer como un hábil pintor. El testimonio de los buenos contactos del artista con la aristocracia romana son sus lienzos en las iglesias italianas. En 1731, el artista regresó a Polonia y durante veinte años se dedicó a la pintura religiosa inspirada en los modelos italianos pero de un estilo muy personal. Casi siempre eran grandes lienzos de altar, con una composición monumental, de lectura directa y fácil. El tema principal se desarrollaba en el primer plano, generalmente participaban en él varios personajes, mientras que las figuras secundarias o ángeles lo resaltaban con sus gestos. El profesor Karpowicz opina que los cuadros de Czechowicz carecen de dinamismo y dramatismo, a cambio “reina [en ellos] el ambiente lírico, las figuras se mueven lentamente, con distinción, sus gestos son apacibles y amanerados”. La pintura de Czechowicz influyó de forma directa, en toda la generación posterior de los artistas polacos, su producción era enorme, sus lienzos se encontraban en las iglesias de todo el territorio de Polonia, desde Poznań hasta Lvov, desde Cracovia hasta Vilna. El artista tenía fama y muchos discípulos, en una de las casas de la plaza mayor de Varsovia abrió su escuela de pintura, donde se formaron, Jan Ścisło, Antoni Albertrandi, Jan Bogumił Płersz, y su sobrino, Łukasz Smuglewicz¹¹.

¹⁰ Mariusz Karpowicz, *Sztuka...*, op. cit., pp. 238-241, 246-250;

¹¹ Ibídem, pp. 232-233, 235;

Tadeusz Kuntze no llegó a alcanzar en Polonia la fama de Czechowicz, quizás debido a sus cortas estancias en Cracovia (hasta 1759). El artista creció en un ambiente multicultural, junto a las corrientes de la *Reforma* y la *Contrarreforma*, luego su talento y obra le aseguraron un lugar privilegiado entre los pintores del siglo XVIII. Kuntze igual que Czechowicz era un representante de la cultura sármata tal como se representaría a sí mismo en el *Autorretrato* (Colección de Witold Zahorski, en Roma; Colección de Federico Zeri),¹² vestido como hidalgo, con el característico *kontusz*, rodeado de un paisaje de la arquitectura romana, procedente de la Antigüedad, con una carpeta de dibujos y un lápiz en la mano; es un autorretrato que demuestra su respeto a la tradición polaca y el clasicismo romano.

III. LA BIOGRAFÍA Y LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE TADEUSZ KUNTZE – ANTERIOR A SU VIAJE A ESPAÑA

En el presente capítulo dedicado a Tadeusz Kuntze, la figura central del estudio, se analizará su biografía en el contexto artístico e histórico europeo, sobre todo, teniendo en cuenta los países donde se desarrollaba su actividad como pintor y donde actualmente se conservan sus obras. Tal como se destaca en la *Introducción* no existen muchos datos biográficos sobre el pintor. Además esos datos no se pueden contrastar ni completar con ningún escrito o carta de su mano, ni registro de su biblioteca, ni inventario de sus bienes porque la esposa de Tadeusz Kuntze, Anna Valentini tras enviudar “quemó todos los papeles concernientes a su marido”, tal como lo recuerda la hija mayor del pintor, Clara Catherina Antonia Kuntze¹³, entonces una adolescente de

¹² Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 293; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, p. 372;

¹³ Federico de Madrazo a su padre, José de Madrazo, «Carta n.º 122, Roma, 12 de diciembre 1840», [En:] *Federico de Madrazo. Epistolario*, transcripción e índice por Eduardo Alaminos López y Eduardo Salas Vázquez, Museo del Prado, t. 1, carta n.º 127, Madrid, 1994, p. 333;

catorce años¹⁴. La obra del artista está dispersa y posiblemente en gran mayoría perdida, lo mismo ocurre con las fuentes documentales para confirmar los datos biográficos referentes a su figura.

Sin embargo, en los últimos años se ha podido confirmar la fecha de nacimiento del artista, el dato desconocido hasta la publicación del artículo de Marian Wnuk en el que se demostró que se trataba del 20 de abril de 1727¹⁵. Los datos biográficos básicos ni siquiera se conocían en los círculos familiares del pintor, de la segunda y tercera generación. La documentación epistolar revela que sus familiares, su hija (Clara Kuntze) y su yerno (José de Madrazo), cuarenta años después de su muerte, desconocían la fecha y el lugar de nacimiento de Tadeusz. Su nieto, Federico de Madrazo y Kuntz escribía en tono pesimista a su padre: “De las pruebas de nobleza le diré a V. que no se puede hacer nada; es imposible del todo el dar con el verdadero nombre del país de mi abuelo [Tadeusz Kuntze]. Un amigo alemán (...) se encargó de hacer las diligencias necesarias para ello y me escribe diciendo que no ha podido conseguir nada, que en la Silesia (Prusia) que no se encuentra ningún pueblo ni ciudad llamado Graimberg ni cosa que lo valga, según el papelito que yo le había dado y que me dio mi tía Clara [Kuntze]”. La limpieza en los papeles que hizo la abuela viuda, ocasionó que “ni se puede saber su patria verdadera ni siquiera cómo se escribe (exactamente) el apellido Kuntz”. Federico explicaba además, “Fui hace tiempo a San Juan [San Giovanni in Laterano] a ver la partida de crisma de mi tía y como está escrita por un italiano dice Conze, por supuesto que nada dice de la patria de su padre, y lo mismo sucede con la partida de matrimonio, etc. etc.”¹⁶. Dos años más tarde, en 1842 su padre, José de Madrazo en una carta le explicaba a su hijo: “Tú sabes que tienes las gracias de la Cruz de Carlos 3º, la que no puedes usar hasta hacer las pruebas por parte

¹⁴ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Baptisatorum*, IX, (1779-1790), p. 6, núm. 50, [En:] Marian Wnuk, «Drugie okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 115-116 (nota 35);

¹⁵ Marian Wnuk, «W sprawie daty urodzenia Tadeusza Kuntzego», *Biuletyn Historii Sztuki*, LXII, nr 3-4, Warszawa, 2000, pp. 631-637;

¹⁶ Federico de Madrazo a su padre, José de Madrazo, «Carta n.º 122...», *op. cit.*, p. 333;

de Madre [Isabel Kuntze Valentini] sin una dispensa o gracia particular, (...). Con respecto a la [partida de bautismo] de tu abuelo, saco por su partida de casamiento que tengo en mi poder que era natural de Groinbirg en la Silesia inferior, y que su Padre se llamaba Gotfredi”¹⁷.

Mientras que en la literatura polaca las primeras menciones biográficas dedicadas al artista estaban basadas en las suposiciones e hipótesis; Grabowski (1822) consideraba que el artista vivía en Kleparz, uno de los barrios de Cracovia y se llamaba “Tadeusz Konicz”¹⁸. En la edición del *Diccionario de los Artistas Polacos y extranjeros establecidos en Polonia*, escrita por conde Rastawiecki se incluía la biografía del pintor con los datos indocumentados, recopilados o inventados según los que, “Konicz provenía de Kleparz”¹⁹, así se introdujo más información confusa en las publicaciones posteriores. Hasta finales del siglo XIX, no se hicieron los estudios biográficos exhaustivos porque los investigadores polacos no disponían o no tenían acceso a las fuentes documentales; Bołoz Antoniewicz (1894), consideraba que el artista “nació como muy tarde hacia 1690-1695, para poder ser discípulo de Carlo Maratta († 1713)”²⁰. Las consideraciones de Piątkowski (1905) son un buen resumen del conocimiento de la vida y la obra de Tadeusz Kuntze por parte de los investigadores polacos del siglo XIX: “Una total oscuridad cubre hasta ahora las huellas de su vida”²¹. El investigador alemán Friedrich Noack fue el primero en señalar la fecha y el lugar de nacimiento de Kuntze, gracias a sus investigaciones en los archivos, acertó con la

¹⁷ José de Madrazo a su hijo, Federico de Madrazo, «Carta n.º 148, Madrid, 8 de marzo 1842», [En:] *José de Madrazo. Epistolario*, José Luis Díez (coord.), transcripción por Ana Gutiérrez y Antonio Bornia Labrador, Fundación M. Botín, carta n.º 172, Santander, 1998, pp. 497-498;

¹⁸ Ambroży Grabowski, *Historyczny opis M. Krakowa i jego okolic*, Kraków, 1822, p. 84 (nota d);

¹⁹ Edward Rastawiecki, «Konicz, Tadeusz (Kuntze)», [En:] *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1, Warszawa, 1850, p. 229;

²⁰ Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764-1886*, Lwów, 1894, p. 2;

²¹ Henryk Piątkowski, «Konicz, Tadeusz», [En:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, t. 37-38, Warszawa, 1905, p. 595;

localidad de Grünberg (Zielona Góra), sin embargo, modificaba la fecha de nacimiento, en las sucesivas publicaciones de su libro (ed. 1907; ed. 1927; ed. 1928), ofreciendo tres cronologías diferentes, 1732²², 1730²³, 1731²⁴, sin embargo, equivocándose en todas.

El 13 de enero de 1922, durante la reunión de la *Sociedad Científica de Varsovia*, el presidente Batowski habló sobre el “desconocimiento” de la figura del artista y sobre “las falsas opiniones acerca de su origen basadas en los escritos de Ambroży Grabowski”. El investigador presentó los datos biográficos publicados por Noack (ed. 1907)²⁵. Posteriormente, otro gran especialista de la obra de Kuntze, Maciej Loret recopiló la información de Noack (ed. 1927) para señalar que Kuntze nació en Gruenberg, hacia 1730²⁶. Sin embargo, Loret en una publicación italiana (ed. 1929), remarcaba que “in mancanza di una data precisa, siamo propensi a trasferire la sua nascita piuttosto indietro di qualche anno”²⁷. Por su parte, Janusz Koniusz localizó en el Archivo de la Archidiócesis de Wrocław las partidas de nacimiento procedentes de Zielona Góra, de los años 1695-1739, el investigador conocía la transcripción de la *Partida de defunción* de Kuntze, del 8 de mayo de 1793, en la que se anotó que el difunto, “tenía 60 años”. Siguiendo esa pista el investigador estudió la documentación cercana a la fecha de 1733 y localizó las partidas de bautismo (que denominaba, no obstante, “las partidas de nacimiento”) únicamente de los tres hijos del matrimonio Gottfried Kuntz y Anna Maria Samblerin: Johann Nepomucene Joseph (1729), Susanna

²² Friedrich Noack, *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*, Stuttgart-Berlin, 1907, p. 412;

²³ Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, vol. 2, Berlin-Leipzig, 1927, p. 340;

²⁴ Friedrich Noack, «Kuntz, Thaddäus», [En:] U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. XXII, Leipzig, 1928, p. 117;

²⁵ Zygmunt Batowski, «W sprawie „Konicza” malarza 18 wieku», [En:] *Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wydział I, II, III.*, Rok XI-XVIII, 1918-1925, Warszawa, 1927, pp. 33-34;

²⁶ Maciej Loret, *Życie ...*, op. cit., p. 283;

²⁷ Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 22, 96 (nota 17); [Nota traducción:] “Al faltar una fecha precisa, nos inclinamos a atrasar algunos años su nacimiento”;

Hedwig (1732) y Anthon Joseph (3 de octubre de 1733). Con esos datos Koniusz consideró que “sin duda alguna, Anthon Joseph es Tadeusz, que ese nombre (...) el pintor adoptaría en Cracovia”²⁸. Tal como lo demostró Wnuk en su artículo, Koniusz no estudió detenidamente los *Libros* parroquiales de Zielona Góra, conservados actualmente en el archivo de Wrocław porque el matrimonio Kuntz-Samblerin tenía en realidad seis hijos y tres hijas, y no como escribió Koniusz, sólo tres. El cuarto hijo del matrimonio bautizado el 20 de abril de 1727, fue Thaaddäus Joseph Thomas y esa fecha, la de su bautismo, se considera el día de su nacimiento²⁹.

A partir de la publicación de Koniusz (1960)³⁰, los investigadores completaron la biografía de Kuntze. Schleier rechazó la fecha de 1731 como el año de nacimiento, propuesto por Noack (ed. 1928) y recopiló los datos referentes al hermano menor del pintor, Anthon Joseph, nacido el 3 de octubre de 1733, considerando erróneamente que se trataba de Tadeusz³¹. En 1986, Prószyńska en la biografía de Tadeusz Kuntze en el *Diccionario de los artistas polacos y extranjeros activos en Polonia*, confirmó la fecha de 1733³², y la reconfirmó en un artículo posterior³³. Dolański, por su parte, incluyó la fecha errónea en el título de su libro dedicado al artista³⁴. También los investigadores extranjeros recogieron la información sobre el cambio de nombre y copiaron los datos

²⁸ Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, pp. 10, 31; Marian Wnuk, «W sprawie...», *op. cit.*, p. 636 (Anejo II);

²⁹ Marian Wnuk, «W sprawie...», *op. cit.*, pp. 632-633 (notas 22-23), 635-636 (Anejo II);

³⁰ Janusz Koniusz, *op. cit.*, pp. 10, 31;

³¹ Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 93, 101 (notas 1-2);

³² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 366;

³³ Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43;

³⁴ Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993;

biográficos no suficientemente documentados³⁵. Mientras que otro grupo de investigadores recopiló los datos de Zagórowski (*Diccionario Biográfico Polaco*, 1971), donde se indicaba otra fecha de nacimiento, el 28 de octubre de 1732, sin proporcionar la fuente documental alguna³⁶. La información de Zagórowski se repetía en la mayoría de las publicaciones polacas, en Karpowicz³⁷, Pasierb³⁸ y extranjeras, la publicó Schleier (1998; 2001)³⁹, y Mangiante (2008)⁴⁰. Ryszkiewicz señaló dos fechas diferentes de nacimiento del pintor, una basada en Zagórowski⁴¹ y otra en Koniusz⁴².

Finalmente, hay que destacar de nuevo la intuición de Loret que señaló ya en 1929 que habría que atrasar algunos años la fecha de nacimiento de Kuntze respecto al año 1730, “al no tener ésta ningún fundamento documental”⁴³, esa pista retomó Wnuk (2000) que comprobó documentalmente la certeza de las hipótesis del investigador. Wnuk justificaba que la confusión se debía a que los autores hasta ahora, se basaron en la *Partida de defunción* de la iglesia de Sant’Andrea delle Fratte, en Roma, donde se anotó que “Tadeusz Kuntze murió de apoplejía a los sesenta años, el 8 de mayo de 1793”. De

³⁵ Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, p. 76;

³⁶ Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, p. 205;

³⁷ Mariusz Karpowicz, *Sztuka...*, *op. cit.*, p. 241;

³⁸ Janusz St. Pasierb; Michał Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa, 1999, p. 18;

³⁹ Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, p. 417;

⁴⁰ Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 54 (nota 14);

⁴¹ Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *Malarstwo Polskie, Manierizm – Barok*, Warszawa, 1971, p. 417;

⁴² Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 523;

⁴³ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 22, 96 (nota 17);

ahí, según el investigador, surgió el año 1733⁴⁴. Gracias a ello, en los artículos más recientes⁴⁵, se corrigieron los datos biográficos del artista aceptando las conclusiones de las investigaciones recientes.

La ciudad de Zielona Góra (Grünberg) cuyo nombre quiere decir, la *montaña verde* donde nació Tadeusz Kuntze, y que en la correspondencia de su nieto Federico de Madrazo y Kuntz fue llamada: “Graumberg”⁴⁶ o Groinbirg⁴⁷, era una ciudad como la mayoría en la Europa central con una historia turbulenta. La población de la ciudad fue diezmada por las epidemias y guerras, y no llegaba en la primera mitad del siglo XVIII, a los cuatro mil habitantes. Su ubicación geográfica, en la parte noroeste de Silesia, históricamente la relacionaba con el Principado de Głogów gobernado por la dinastía de los piastas silesianos, una de las ramas laterales de la dinastía reinante en Polonia. Hasta el siglo XIII, la ciudad fue habitada mayoritariamente por la población eslava pero en los siglos posteriores llegaría una importante inmigración germana. En 1740 cuando Kuntze tenía trece años, Zielona Góra fue ocupada por el rey prusiano Federico II, como consecuencia de la anexión de la Silesia. Prusia pretendía ocupar solamente parte de su territorio pero finalmente ocupó la región entera, la batalla de Małujowice (Mollwitz) cerca de Wrocław fue la primera gran batalla entre los austriacos y prusianos. La *primera guerra de Silesia* cuya chispa incendiaría la *guerra de Sucesión Austriaca* (1740-1748) fue el inicio de un nuevo conflicto europeo. De tal manera, la región pasó de la ocupación checa a la prusiana; en 1945, fue integrada nuevamente en el territorio de Polonia⁴⁸.

⁴⁴ Marian Wnuk, «W sprawie...», *op. cit.*, p. 633 (nota 24);

⁴⁵ Raquel Gallego, «KUNTZ (o KUNTZE), Tadeusz», [En:] *Goya e Italia, Estudios y Ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza 2008, p. 270; Aleksandra Bernatowicz, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Allgemeines Künstler-Lexikon*, ed. K.G. Saur; De Gruyter Verlag, Vol. 82, Berlin-Boston, 2014, p. 283;

⁴⁶ Federico de Madrazo a su padre, José de Madrazo, «Carta n.º 122...», *op. cit.*, p. 333;

⁴⁷ José de Madrazo a su hijo, Federico de Madrazo, «Carta n.º 148...», *op. cit.*, p. 498;

⁴⁸ Emanuel Rostworowski, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 325-327; www.um.zielona-gora.pl, (noviembre 2013);

Los padres del pintor, Gottfried y Anna Maria, se casaron el 25 de enero de 1719, en la parroquia católica de San Nicolás de Bari, en Lawaldau (Racula), actualmente un barrio de Zielona Góra. En los años treinta del siglo XIX, la iglesia pasó a ser una parroquia filial de la Concatedral de Santa Eduvigis. Desde la colonización de los territorios a mediados del siglo XIII, los polacos y alemanes vivían juntos sin importantes conflictos. Sin embargo, tras la anexión de la Silesia austriaca por Prusia, en Racula se inició una nueva colonización masiva de prusianos protestantes. El rey Federico II reformó la administración, para no perder la amistad de los católicos silesianos emitió un decreto que no permitía el cierre de sus iglesias, de manera que la iglesia y la escuela católica se quedaron en las manos de los antiguos parroquianos⁴⁹. El padre del pintor, Gottfried Kuntze (Kuntzs, Kuntz) nació el 8 de julio de 1687 e igual que su padre Johann Carl Kuntz (abuelo de Tadeusz) era *Stadt Musicus*. Gottfried murió el 5 de octubre de 1762 y fue enterrado en el cementerio de la iglesia de San Juan (*S. Johannis Kirchhof*), llamado también *Gottes Acker* (Campo Santo), en la *Polnisch Kesseler Straße*, en Zielona Góra, ciudad que la Administración prusiana llamaba, Grünberg⁵⁰. La madre del artista, Anna Maria Samblerin nació hacia 1699, era hija de Johann Wentzel (Juan Ladislao) Sambler, comerciante textil de lana, su padre también era alcalde y miembro de la Junta parroquial. Murió el 15 de febrero de 1753 y fue enterrada en la parte polaca del cementerio, junto a su marido⁵¹.

Para completar la cuestión de la identidad nacional de Tadeusz Kuntze hay que mencionar un testimonio importante que se conserva en las *Memorie e Inventari* de la iglesia de Santa Catalina de Siena en Roma, donde el pintor fue registrado como *Taddeo Polacco*. No se trataba de una firma de su mano sino de una declaración personal, de un artista que trabajaba en la decoración pictórica de la iglesia⁵². Resumiendo se puede

⁴⁹ Marian Wnuk, «W sprawie... », *op. cit.*, p. 635 (Anejo I); www.racula.pl, (noviembre 2013);

⁵⁰ Marian Wnuk, «W sprawie... », *op. cit.*, pp. 632 (notas 14-17), 635 (Anejo I); Małgorzata Twarowska, *Dzieje zielonogórskich cmentarzy*, [En:] www.zgora.pl, (enero 2015);

⁵¹ Marian Wnuk, «W sprawie... », *op. cit.*, pp. 632 (notas 18-21), 635 (Anejo I);

⁵² Maciej Lorent, *Życie ...*, *op. cit.*, pp. 290, 368-369 (nota 27); Maciej Lorent, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 124;

decir que Tadeusz Kuntze nació en una familia polaca, católica, posiblemente establecida en la región desde la colonización medieval. Kuntze no era como quería verlo Füssli⁵³ y más tarde, Noack⁵⁴ un artista alemán, establecido en Silesia en la primera mitad del siglo XVIII. Más tarde, otro investigador alemán Erich Schleier (1970) se fijó en la figura de Kuntze y le dedicó numerosos artículos en los que escribía: “Il gruppo dei nordici, austriaci, tedeschi, polacchi, etc., era molto meno numeroso. Una delle figure più interessanti fra questi ultimi (...) era il polacco Thaddäus Kuntz, nato a Grünberg in Silesia (...)”⁵⁵.

La siguiente cuestión muy confusa en la biografía del artista es su apellido. A lo largo de dos siglos han aparecido diversas versiones. Incluso en la documentación referente a su progenitor se anota su apellido de tres formas diferentes: “Kuntze”, “Kuntzs” y “Kuntz”⁵⁶. En el presente estudio se ha optado por la versión autógrafa, “TADÆUS KUNTZE P., que se conserva en el borde del escudo militar, sobre el lienzo *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, de la iglesia de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y la Virgen María, en Castelmassimo. Además se conserva su firma en otro lienzo sobre una filacteria en caracteres góticos, titulado *San José en gloria, San Francesco Saverio, San Antonio de Padua y San Carlos Borromeo*, en la iglesia de San Eutizio, de Soriano nel Cimino. En cuanto a su nombre, a pesar de que en los textos aparecen diferentes versiones, en el estudio se utiliza la versión polaca (Tadeusz) para destacar su conexión personal con el país de origen. La primera firma conocida del artista se encuentra en el Vaticano, sobre la chimenea de la *Stanza di Eliodoro*, donde firmó italianizando su apellido *TADEO CHUNTZE 1751*, no obstante, repitió su propio nombre (*Tadeuz*) y el apellido con la letra “K”. Loret en su artículo se refiere a las dos versiones de la inscripción en la chimenea pero también comenta que la noticia de ello le fue dada por “el funcionario de los museos del Vaticano, Deoclécio de

⁵³ Johann Heinrich Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zürich, 1779, p. 352;

⁵⁴ Friedrich Noack, *Deutsches...*, op. cit., p. 412; Friedrich Noack, *Das Deutschtum...*, op. cit., p. 340;

⁵⁵ Erich Schleier, «L'ultimo...», op. cit., p. 93;

⁵⁶ Marian Wnuk, «W sprawie... », op. cit., pp. 632 (notas 14-17), 635 (Anejo I);

Campos”⁵⁷. Casi un siglo antes, en el año 1842, también se refería a ella, en una carta Federico de Madrazo y Kuntz en la que comentaba a su padre que “en una de las cámaras del Vaticano en donde hay, como V. se acordará, una chimenea francesa, que no se usa, en cuyo mármol hay una porción de nombres escritos, me encontré con el de mi abuelo y está escrito de este modo, *Tadeo Chuntze 1751*”⁵⁸. El historiador polaco, Janusz Pasierb consideró que podría ser anecdótico aquel acto de “vandalismo” en una sala donde los frescos ilustraban el lema del papa Julio II *Fuori i barbari*!⁵⁹. En el Vaticano, la firma de Kuntze se encuentra junto a otras sesenta y cinco firmas de pintores, escultores y arquitectos, la mayoría *pensionnaire de l’Académie de France*, como Nicolas Poussin, Louis-Michel Van Loo o Jean Barbault⁶⁰. Para completar la lista de los nombres del pintor hay que mencionar de nuevo, *Taddeo Polacco*, tal como fue conocido y registrado en las *Memorie e Inventari*, en la iglesia de Santa Catalina de Siena, junto a otros artistas, Giovanni Battista Marchetti, Lorenzo Pecheux, Cayetano Lapis, Tommaso Conca y Ermenegildo Costantini, cuando en 1775 trabajaba en los frescos de aquel templo romano⁶¹.

No obstante, una de las versiones más curiosas de su apellido es: “Konicz”. En la primera mitad del siglo XIX, el apellido del artista aparecía en las publicaciones en su versión correcta, tal como había firmado sus lienzos, *Rozmaitości* (1819)⁶²; *Pszczółka*

⁵⁷ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 124 (nota 1); [Nota:] Deoclécio Redig de Campos (1905-1989), historiador del arte brasileño, autor de numerosos libros dedicados a la pintura y la escultura italiana del Renacimiento;

⁵⁸ Federico de Madrazo a su padre, José de Madrazo, «Carta n.º 135, Roma, 1 de febrero 1842», [En:] *Federico de Madrazo. Epistolario*, transcripción e índice por Eduardo Alaminos López y Eduardo Salas Vázquez, Museo del Prado, t. 1, carta n.º 141, Madrid, 1994, p. 375;

⁵⁹ Janusz St. Pasierb; Michał Janocha, *op. cit.*, pp. 18, 222;

⁶⁰ Stéphane Loire, «Poussin chez Raphaël, 1627. Sur quelques graffiti d’artistes français à Rome», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, pp. 270-271;

⁶¹ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, pp. 290, 368-369 (nota 27);

⁶² Anónimo, «Krótki rys malarstwa w Polsce», [En:] *Rozmaitości: do n-ru 81 Gazety Korespondenta warszawskiego i zagranicznego*, nr 33, Warszawa, 1819, pp. 131-132;

Krakowska (1822)⁶³; *Gazeta Literacka* (1822)⁶⁴. Sin embargo, el historiador Ambroży Grabowski (1822) lo “rebautizó” con el apellido: “Konicz”⁶⁵. El nuevo e indocumentado apellido del pintor no fue aceptado inmediatamente por los investigadores y todavía en la *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* en un artículo publicado el 29 de julio de 1823, se informaba sobre “un cracoviense Kuntze cuyo bello lienzo se puede ver en el altar mayor de la iglesia de la Visitación, en Varsovia”⁶⁶. En 1830 el investigador Grabowski, “rescató” otros apellidos del artista. Según él, Kuntze también se llamaba “Konik”, sin embargo, firmaba “no se sabe porqué” sus cuadros como *Tadeus Kuntze*⁶⁷. En 1832, se publicó un artículo sobre los pintores de Cracovia, en el que se incluía a Tadeusz Kuntze, “nacido en Cracovia, en [el barrio de] Kleparz; (...) y muerto en Roma” apellidándole, “Kończa”⁶⁸. Oleszczyński (1843) el artista grabador, escribía desde París: “Tadeusz Konicz (...) encontró en su patria gloria y varios encargos, (...), por una *fatal manía*, en el cuadro *San Adalberto*, germanizó su apellido”⁶⁹. Grabowski (1844) buscaba las raíces familiares del pintor entre los burgueses de Cracovia, los Konicz, los Konik, los Kunca o los Kuntz, rechazando por incorrectas las firmas en sus cuadros⁷⁰. En 1850, se publicó en Varsovia el *Diccionario de los Artistas Polacos*, los datos biográficos en la entrada «*Konicz, Tadeusz (Kuntze)*» influyeron en todos los textos publicados posteriormente, a lo largo de casi un siglo. Su autor, el conde Rastawiecki escribía: “Por qué se llamaba a sí

⁶³ Józef Brodowski, «Myśl do ustanowienia Towarzystwa Sztuk Pięknych, Malarstwa, Rzeźbiarstwa i Budownictwa», [En:] *Pszczółka Krakowska*, t. X, núm. 2, Kraków, 1822, p. 18;

⁶⁴ Jan Piwarski, «Wiadomość o Gabinecie Rycin z Publiczną Narodową Biblioteką połączonym», [En:] *Gazeta Literacka*, núms. 38-42, Warszawa, 1822, p. 243; [Nota:] Piwarski dice „Kunze”;

⁶⁵ Ambroży Grabowski, *Historyczny...*, op. cit., p. 84 (nota d);

⁶⁶ Anónimo, «[sin título]», [En:] *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, (29-07-1823), nr 120, Warszawa, 1823, p. 1396;

⁶⁷ Ambroży Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków, 1830, pp. 93, 390-391 (nota 11);

⁶⁸ Anónimo, «O celniejszych malarzach polskich», [En:] *A. Gałęzowskiego Kalendarz Domowy na rok przestępny 1832*, V, Warszawa, 1832, p. 26;

⁶⁹ Antoni Oleszczyński, *Wspomnienia o Polakach co słynęli w obcych i odległych krajach. Opisy i wizerunki*, parte I, Paris, 1843, p. 66;

⁷⁰ Ambroży Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków, 1844, pp. 125, 498-499 (nota 27);

misma de manera germana, no sé sabe”, mientras rescataba en el texto los apellidos (Kuncze, Kuncza, Kuncz) anotados en los documentos de diferentes cracovienses, habitantes de la ciudad en los siglos XIV-XVI, para buscar las raíces familiares del pintor. No obstante, el investigador subrayaba que en sus cuadros firmaba: *Tadeus Kuntze* para “quizás ocultar su origen humilde”⁷¹. A partir del texto de Rastawiecki, el apellido *Konicz* aparece de manera sistemática en los estudios, enciclopedias, diccionarios y catálogos, Grabowski (1855)⁷²; Borowski (1856)⁷³; *Encyklopedyja Powszechna S. Orgelbrand* (1864)⁷⁴; Łuszczkiewicz (1880)⁷⁵ o Bołoz Antoniewicz (1894)⁷⁶. Sin embargo, algunos autores como Morawski (1850) más críticos con el texto de Rastawiecki, consideraron que muchas obras de Kuntze fueron omitidas y no aprobaron el apellido, *Konicz*⁷⁷. Algunos historiadores de principios del XX, seguían considerando que el apellido *Konicz* es correcto; *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand* (1900)⁷⁸; Mycielski (1902)⁷⁹; Piątkowski (1905) incluyó en la Enciclopedia la voz “Konicz, Tadeusz” aunque en el texto aclaraba que el pintor “siempre firmaba

⁷¹ Edward Rastawiecki, *op. cit.*, pp. 229-230;

⁷² Ambroży Grabowski, «Mozajka złożona z wiadomości starożytnych, dziejów sztuki, ułamków biograficznych, i.t.d.», [En:] *Biblioteka Warszawska*, t. 4, Warszawa, 1855, p. 60;

⁷³ Kasper Borowski, «Kościół i klasztor PP. Wizytek w Warszawie», [En:] *Pamiętnik Religijno-Moralny*, t. 31, nr 9-10, Warszawa, 1856, pp. 372-373;

⁷⁴ Anónimo, «Konicz» [En:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand*, t. XV, Warszawa, 1864, p. 314;

⁷⁵ Władysław Łuszczkiewicz, «Malarstwo religijne w Polsce», [En:] *Encyklopedia Kościelna*, t. XIII, Warszawa, 1880, pp. 168-170;

⁷⁶ Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, pp. 2-6;

⁷⁷ Szczęśny Morawski, «[reseña sin título, acerca de] Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających», [En:] *Pamiętnik Literacki*, I, núm. 28, Lwów, 1850, p. 661;

⁷⁸ Anónimo, «Konicz», [En:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand*, t. VIII, Warszawa, 1900, p. 429;

⁷⁹ Jerzy Mycielski, *Sto lat z dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860 z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, 3ª Ed., Kraków, 1902, pp. 15-20;

Thadeo Kuntze”⁸⁰, la misma nota se incluía en el *Album Sztuki Polskiej* (1901)⁸¹. Mientras que Batowski (1922) criticó las consideraciones de Grabowski, acerca del origen del “verdadero” apellido del artista, “dado que como *Konicz* el artista nunca firmaba y no aparecía en su vida, hasta los principios del XIX”, según el historiador el pintor se llamaba realmente *Tadeusz Kuntze*⁸². Loret (1929) no utilizó en sus publicaciones el apellido “Konicz”, solamente en uno de los primeros artículos, lo mencionó entre paréntesis⁸³, mientras que otro autor, Koniusz (1960) dedujo que el apellido *Konicz* es “paterno”, mientras que *Kuntze* “el que utilizaba”⁸⁴. Zagórowski (1971) admitió el apellido Kuntze como el correcto pero recopiló nueve versiones más con el que el artista fue anotado en diferentes fuentes biográficas y bibliográficas: Konicz, Konik, Kończa, Kunze, Cunse, Contze, Conze, Conse, Guns⁸⁵. La historiadora polaca, Zuzanna Prószyńska (1986) escribía en la biografía de «Kuntze, Tadeusz», “en la literatura más a menudo [el pintor] aparece sin fundamento con el apellido Konicz” pero también con otros: Chatze, Chuntze, Conicz, Conse, Conze, Cuntz, Cuntze, Cunz, Cunze, Gonsi, Gunz, Konik, Konitsch, Kończa, Kunce, Kunicki, Kunicz, Kunitz, Kunitzer, Kuns, Kuntz, Kuntzen, Kunz, Kunze⁸⁶. El historiador Janocha (2000) seguía llamando al artista con dos apellidos «Kuntze-Konicz» a la manera decimonónica⁸⁷. Finalmente, a esta larga lista de “sus apellidos” hay que añadir dos más, del Archivo del

⁸⁰ Henryk Piątkowski, «Konicz,...», *op. cit.*, pp. 595-596;

⁸¹ Henryk Piątkowski, *Album Sztuki Polskiej*, Warszawa, 1901, p. 39;

⁸² Zygmunt Batowski, *op. cit.*, p. 33;

⁸³ Maciej Loret, «Prace dekoracyjne T. Kuntzego w Italji», [En:] *Tygodnik Ilustrowany*, 1er semestre, núm. 12, Warszawa, 1929, p. 223;

⁸⁴ Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 10;

⁸⁵ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205;

⁸⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 366;

⁸⁷ Michał Janocha, «Rzekome kartony Tadeusza Kuntze-Konicza w Muzeach Watykańskich», [En:] *Saeculum Christianum*, 7 (2000), nr 1, Warszawa, 2000, pp. 183-198;

Palacio Real de Madrid donde en el expediente personal de su hijo también pintor, «Pedro Kuntz», aparece el apellido del padre: Kunstz, Küntz⁸⁸.

III.1.- Los años de formación artística en Polonia y el primer viaje a Roma (1747)

La ciudad de Zielona Góra era una ciudad especializada en la producción vinícola y la industria textil que no ofrecía grandes posibilidades para el desarrollo artístico del joven. En Cracovia en cambio, pudo encontrar la protección del influyente obispo Andrzej Stanisław Kostka Załuski que apoyaba las empresas relacionadas con el arte y que fue su primer mecenas artístico⁸⁹.

La carrera de Załuski dentro de la jerarquía eclesiástica era rápida y temprana, a los trece años fue nombrado canónigo de Cracovia y a los veintiocho elegido el obispo de Płock. El religioso seguía ascendiendo, ocupando los obispados de Łuck (1736) y Chełmża (1739) y, desde 1746 hasta su muerte, el obispado de Cracovia. En la Polonia del siglo XVIII, la carrera eclesiástica estaba unida estrechamente a la pública, dado que los obispos se convertían automáticamente en senadores. Por ello, el rey Augusto III le nombró en 1735, el Gran Canciller de la Corona, un cargo que desempeñaría hasta 1746, cuando fue elegido, el obispo de Cracovia⁹⁰ (el año de la llegada de Kuntze a la ciudad). Es interesante ver que en las ciudades donde Załuski era obispo, Cracovia, Łuck o Chełmża, se conservan en las iglesias los lienzos de Kuntze. El obispo era uno de los principales representantes de la Ilustración en Polonia, en su diócesis se llevaron diferentes reformas administrativas, económicas y educativas. Załuski de forma sistemática analizaba las necesidades de cada una de las facultades de la Universidad

⁸⁸ Archivo General del Palacio Real de Madrid, «Expediente personal de D. Pedro Kunstz Valentini », Personal, 28 de febrero de 1834, caja 529, expte. 22;

⁸⁹ Jan Piwarski, *op. cit.*, p. 243; Maciej Loret, *Życie ...*, *op. cit.*, pp. 283-284; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 367;

⁹⁰ Marianna Banacka, *Załuski i inicjatywy artystyczne*, Warszawa, 2001, pp. 14-16; Sławomir Żurawski, *Oświecenie*, Warszawa, 2008, pp. 290-291;

Jaguelónica y apoyaba las iniciativas de otros reformadores, como Stanisław Konarski, el fundador del *Collegium Nobilium* de Varsovia, un centro de enseñanza inspirado en los colegios jesuitas. Además junto con su hermano Józef Andrzej desarrolló la actividad editorial, fundó una biblioteca pública, llamada la *Biblioteka de los Hermanos Załuski*, la más grande en la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, y una de las primeras que desempeñaba las funciones de una biblioteca nacional, al catalogar y reunir los fondos de la literatura nacional. En 1747, la biblioteca fue abierta al público, sin embargo, los hermanos Załuski, como dice Norman Davies “no podían influir en su destino. En 1795, sus fondos fueron robados por los ejércitos rusos y los libros enviados en cajas a San Petersburgo (...)”⁹¹.

No se sabe quién fue el primer maestro de Kuntze en Cracovia, a veces se señala a Szymon Czechowicz pero es un dato sin confirmar⁹². El artista venía de una familia culta y acomodada en la que sin duda se valoraban las enseñanzas artísticas (su padre y abuelo eran músicos de ayuntamiento)⁹³. No obstante, fue la romántica historiografía decimonónica polaca que le convertiría a Tadeusz en “un pobre ayudante de cocina del obispo Załuski”⁹⁴, información que luego repetían los historiadores con prestigio, añadiendo que Kuntze “se dejó conocer como un buen dibujante” utilizando el carboncillo para llenar de figuras las paredes de la cocina episcopal⁹⁵. Sin embargo, más tarde Prószyńska aclaró que la información “sobre los servicios en la cocina” no estuvo documentada⁹⁶. El obispo de Cracovia quería que Kuntze completara su formación

⁹¹ Norman Davies, *Boże Igrzysko – Historia Polski*, Kraków, 2005, pp. 472-473;

⁹² Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205;

⁹³ Marian Wnuk, «W sprawie...», *op. cit.*, pp. 632 (notas 14-17), 635 (Anejo I);

⁹⁴ Ambroży Grabowski, *Historyczny...*, *op. cit.*, p. 84 (nota d); Edward Rastawiecki, *op. cit.*, p. 229; Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 2; Jerzy Mycielski, *op. cit.*, p. 15; Henryk Piątkowski, «Konicz, ...», *op. cit.*, p. 595;

⁹⁵ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205;

⁹⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 367;

artística en Roma y le pagó los estudios⁹⁷. Gracias a ello, en 1747 el joven pintor empezaría una larga carrera artística.

III.2.- Tadeusz Kuntze en Roma (1747-1756)

Introducción

El historiador polaco Jan Białostocki hablaba del fracaso del italiano Gian Lorenzo Bernini en París, cuya visita en 1665 cuidadosamente preparada en la corte de Luis XIV finalmente resultó infructuosa, como “el simbólico ocaso de la dominación italiana en los temas del arte al norte de los Alpes”⁹⁸. En la Francia de Luis XIV (con el reinado entre 1643 y 1715), cuyo poder político simbolizaba el ministro Colbert y el artístico el presidente de la *Real Academia de Pintura y Escultura* le Brun, fundada en 1648, tendrían la primera palabra en los temas relacionados con el arte, siendo las autoridades principales las que indicarían las normas y determinarían los modelos a seguir finalmente para toda la Europa. La política de centralización de la vida pública incluyó a los artistas en el proceso de la presentación ideológica del poder regio. En el siglo XVII, todavía los artistas miraban hacia Italia, y esa referencia era válida para todos, a los que procedían de Francia, como Poussin, de España, como Velázquez o de los países del norte de Europa, como Rubens, el punto de referencia para todos sería Italia. Sin embargo, a finales del siglo XVII, la admiración total por la Antigüedad y su perfección artística inalcanzable de las obras se veía con otros ojos. En la *Académie* de París, los estudiosos empezaron a desconfiar de las normas y los valores de los antiguos, de manera que el arte tomó un nuevo rumbo, se admitían otros modelos artísticos, más complejos y diversificados. Los artistas de la primera mitad del siglo estaban

⁹⁷ Józef Brodowski, *op. cit.*, p. 18; Ambroży Grabowski, *Historyczny...*, *op. cit.*, p. 84 (nota d); Jerzy Mycielski, *op. cit.*, p. 15; Maciej Loret, *Życie ...*, *op. cit.*, pp. 283-284; Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 93; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 367; Marian Wnuk, «W sprawie... », *op. cit.*, p. 634; Marianna Banacka, *op. cit.*, pp. 26-27, 37-38;

⁹⁸ Jan Białostocki, «Sztuka początków wieku osiemnastego», [En:] *Sztuka 1 poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, noviembre 1978, Warszawa, 1981, p. 9;

convencidos de su capacidad de crear nuevas formas, de alcanzar nuevos valores, que les dirigirían a los campos de arte todavía no explorados o olvidados desde la Edad Media. Gracias a ello, iba a nacer un arte más plural, estética e históricamente. Los artistas abrirían nuevos caminos o volverían a los ya conocidos para estudiar mejor y desde nuevos contextos sus posibilidades. El cambio en la percepción del arte, no se limitaba solamente a los artistas, también, los teóricos, los críticos y los receptores se guiaban por los nuevos conceptos estéticos, utilizando un nuevo lenguaje y otros criterios de valoración. En París, Jean-Antoine Watteau (1684-1721) “el pintor de las fiestas galantes”, descubría la desmaterializada visión colorista del mundo artificial creado por la mente del artista. Pasada la crisis, en la segunda mitad del siglo XVIII, la confianza de nuevo la devolvería Winckelmann (1717-1768) con sus trabajos, marcados por las emociones prerrománticas⁹⁹. En 1755, Winckelmann publicó las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* y para que pueda continuar sus estudios en Roma, el elector sajón y el Rey de Polonia, Augusto III le concedió un sueldo de 200 talares¹⁰⁰.

Después de la época de los sistemas filosóficos empezaba la de la filosofía crítica. El interés pasaba de las cosas divinas a las relacionadas con el hombre, de un análisis objetivo de la realidad al análisis del proceso subjetivo del conocimiento y el pensamiento. Ahora el hombre podía salir del mundo cerrado, clausurado por las normas estrictas a un Universo infinito en el que a su pesar sigue intentando descubrirse hasta la actualidad¹⁰¹. Los artistas barrocos en las bóvedas, que simbólicamente se relacionaban con ese universo, situaban las escenográficas celestiales, los mundos cósmicos, por los que deambulaban las personificaciones alegóricas y los santos. A lo largo del siglo XVIII, el mundo se transformó y salió de su encierro a un exterior infinito. La imagen artística cambiaba pero los principios que la formarían también eran diferentes. El arte como el principal objetivo tenía que *delectare* y no *docere*. De acuerdo con las ideas presentadas por el principal teórico del momento Jean-Baptiste

⁹⁹ Ibídem., pp. 10-14;

¹⁰⁰ Maciej Lorek, *Życie ...*, op. cit., pp. 288, 368 (nota 20);

¹⁰¹ Alexandre Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, 1968, p. 274;

Dubos, interesado por la repercusión intuitiva de la belleza en contacto con el arte, cuyo objetivo “no era buscar la grandeza o el fortalecimiento de las virtudes, como creían los estudiosos del XVII, sino la diversión”. La mente humana necesitaba estar ocupada y “el arte se lo proporcionaba de forma segura e inofensiva”. No obstante, las ideas estéticas no podían ser racionales porque “la poesía y el arte conmocionaban, actuaban sobre las emociones del hombre”¹⁰².

De forma que se podría deducir de las teorías estéticas del siglo XVIII que solamente eran buenas las obras que emocionaban al espectador. De acuerdo con las ideas teóricas, el arte se transformaba continuamente y no tenía normas fijas, que además para cada civilización eran determinadas. El arte tenía sus propios principios y objetivos, que nada tenían que ver con los principios científicos. El conflicto por excelencia en la estética artística del siglo XVIII, era el conflicto entre la doctrina clásica, defendida por las *Academias* y la nueva sensibilidad, que actuaba en la gente, por medio de un arte original, individual e incluso, en ocasiones, salvaje. Esa actuación del arte en el hombre se explicaba refiriéndose a los sentimientos y no a los mecanismos nacidos en la mente. El gusto, un don irracional hacía posible al hombre disfrutar del arte. Esas ideas abrían el camino para las nuevas corrientes que actualmente denominamos “las ideas ilustradas”, las ideas que se asociaban con el futuro, mientras que el arte de la primera mitad del siglo XVIII todavía estaba con los pies en el pasado, enmarcado en las ideas barrocas tardías de finales del XVII. Gracias a la expansión de la cultura y la literatura francesa, de su política y costumbres la Europa del XVIII empezó a hablar en su propio idioma. El absolutismo ilustrado europeo, en algunos casos más ilustrado que en otros, imitaba el Versalles, desde Portugal hasta Rusia, en las cortes de España y de Polonia, las directrices venían de Francia, cuyos receptores, los gobernantes, y sus súbditos podían amoldarlas según sus necesidades y posibilidades. Los palacios de Aranjuez, el de Potsdam, Peterhof, Krzeszów o Schönbrunn podrían ser buenos ejemplos de ello, del mismo modelo transformado a su medida. Los monarcas y los príncipes después de la devastadora *guerra de los Treinta Años* reconstruían sus residencias de acuerdo con el

¹⁰² Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka Nowożytna*, t. 3; Wrocław, 1967, p. 502; Jan Białostocki, *op. cit.*, pp. 10-11;

nuevo estilo, sin embargo, no era uno solo, se podría hablar de “los estilos”, eran más plurales y la unidad artística ya no existía en la misma medida que en el pasado. El siglo XVIII era una época llena de diversidad, de dinamismo, de riqueza constructiva, en la que la sociedad, la ciencia y la filosofía vivían una transformación de valores artísticos¹⁰³.

Hospicio de San Estanislao dei Polacchi

A mediados del siglo XVIII, el principal centro de educación artística en el Mundo era Roma. Kuntze cuando llegó a la *Urbe* para completar los estudios de dibujo y pintura tenía 20 años¹⁰⁴ y suficiente formación previa para poder estudiar con los mejores maestros. En las publicaciones polacas se proporciona un dato no documentado que durante el viaje a Italia, el joven fue acompañado por el arzobispo Alberico Archinto, encargado de la Nunciatura papal en Polonia, entre 1746 y 1754, cuyo bibliotecario sería Winckelmann, y su secretario, Andrzej Stanisław Młodziejowski¹⁰⁵. En Roma, el principal centro de acogida de estudiantes e intelectuales polacos era el *Hospicio de San Estanislao dei Polacchi*. La llegada de Kuntze coincidió con grandes reformas en su estructura organizativa. El 18 de abril de 1748, en la reunión de la Congregación General se convocó a un protector permanente de la institución, residente en Polonia, con quien el rector del centro consultaría los temas urgentes. Para el puesto fue elegido el obispo Andrzej Załuski, el mecenas de Kuntze, cargo que ocuparía hasta su muerte (†1757)¹⁰⁶. Sobre la estancia del pintor en Italia escribían los investigadores decimonónicos, entre ellos, Brodowski (1822) según quien: “el obispo Załuski le envió [a Kuntze] a Roma” y que el artista estuvo inscrito en el *Hospicio*, porque “el famoso

¹⁰³ Jan Białostocki, *op. cit.*, pp. 11-12;

¹⁰⁴ Marian Wnuk, «W sprawie...», *op. cit.*, pp. 631-637;

¹⁰⁵ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205;

¹⁰⁶ Maciej Lorek, *Życie...*, *op. cit.*, pp. 25-26;

cardenal Hozjusz, (...), puso una obligación a los pintores polacos que iban a Roma a perfeccionar su arte para que dejaran un cuadro en la iglesia de San Estanislao”¹⁰⁷.

No se ha podido fijar la fecha exacta de su llegada a Roma. Según Loret, Kuntze por primera apareció en la ciudad hacia 1748 porque se conservan los recibos de esas fechas a su nombre¹⁰⁸ y también estuvo en 1754¹⁰⁹, porque así firmó, *El martirio de San Adalberto*, para la catedral de Wawel (*Tadeusz Kuntze pinx Rom 1754*). Zagórowski y Prószyńska creen que “sin duda” el artista ya vivía en la ciudad a finales de agosto de 1747¹¹⁰; también Wnuk considera que “con toda seguridad [el artista] ya estuvo [en Roma] en septiembre de 1747”, el dato lo comprobó gracias a las investigaciones en el Archivo de la iglesia de *San Estanislao dei Polacchi*. En las cuentas se especifica que se entregaron “Tadeuszowi strawne [trad. Para Tadeusz alimentación] ab 1. 7bre ad febr. 1748 – 30 scudi.” Según la documentación Kuntze vivía fuera del hospicio y solamente venía a cobrar de las manos de su tutor en Roma, el rector Młodziejowski (el futuro obispo de Przemyśl y de Poznań) el dinero que le enviaba desde Cracovia el obispo Załuski¹¹¹. El historiador Loret destacó que: “durante tres años se repetían los mismos títulos en el registro contable: *Alimentación para Tadeusz; Paga de pinturas para Tadeusz; Para lienzo, etc.*”. De manera que el obispo de Cracovia le costeaba, la alimentación, el alojamiento, también las clases de pintura, las herramientas necesarias para sus estudios artísticos, la *Accademia* y le enviaba el dinero de bolsillo¹¹². Loret

¹⁰⁷ Józef Brodowski, *op. cit.*, p. 18; Anónimo, «O celniejszych...», *op. cit.*, p. 26; Antoni Oleszczyński, *op. cit.*, p. 66;

¹⁰⁸ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 122;

¹⁰⁹ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, pp. 283-284;

¹¹⁰ Olgiard Zagórowski, *op. cit.*, p. 205; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze...», *op. cit.*, 1986, p. 367;

¹¹¹ Archivo de la Iglesia y del Hospicio de *San Estanislao dei Polacchi*, en Roma, *Conti e Ricevute dal 1741 al 1761*. T. 35 (sign. 94). *Specyfikacja pieniędzy które się ab A. 1747 al A. 1752 do Rzymu in manus księdza Młodziejowskiego posyłały. b.s.*, [En:] Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 122 (nota 1); [En:] Marian Wnuk, «W sprawie... », *op. cit.*, p. 634 (nota 32);

¹¹² Józefa Orańska, «Przyczynki do dziejów malarstwa polskiego w XVIII w. Na marginesie pracy dr. S. Zahorskiej: „Dzieje Malarstwa polskiego”. Warszawa, 1932», *Biuletyn Historji*

(1930) destacó además que Kuntze vivía fuera del *Hospicio* igual que otro pintor, Franciszek Smuglewicz¹¹³, sin embargo, a pesar de esas consideraciones Prószyńska (1986) pensaba que Kuntze tuvo que estar alojado en el *Hospicio de San Estanislao dei Polacchi*, en la vía *Botteghe Oscure*, debido a su corta edad¹¹⁴. La misma información repitió Wnuk (1995)¹¹⁵, aunque más tarde la rectificaría (2000)¹¹⁶, al ver que el artista tenía suficiente edad para alojarse fuera del hospicio. Kuntze no está anotado en los *Libros de los Peregrinos (Księgi pielgrzymów)* de la iglesia polaca en los que se registraba a todos los residentes y que, según el investigador, “eran varios centenares de personas”. Kuntze solamente acudía al hospicio para cobrar¹¹⁷.

L'Académie de France

En 1721, tras la elección del papa Inocencio XIII Conti, crecieron en Roma las influencias francesas, se popularizó el idioma francés, cambiaron las costumbres y la moda. Francia derrotada políticamente en la *guerra de Sucesión* empezó a ser un referente en los temas culturales y artísticos. Los principales representantes y promotores de “lo francés” eran los prelados de la Curia romana y los profesores de la *Académie de France*, fundada por Luis XIV para educar a los jóvenes artistas en la tradición clásica. En la academia los métodos didácticos eran novedosos, en las clases

Sztuki i Kultury, II, nr 2, Warszawa, 1933, p. 142; Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 122 (nota 1);

¹¹³ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 239;

¹¹⁴ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 367;

¹¹⁵ Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, p. 114;

¹¹⁶ Marian Wnuk, «W sprawie...», *op. cit.*, p. 634;

¹¹⁷ Archivo de la Iglesia y del Hospicio de *San Estanislao dei Polacchi*, en Roma, *Pellegrini dal 1748 al 1762*, T. 26. Nr 162; *Pellegrini dal 1763 al 1777*, T. 27. Nr 161, [En:] Marian Wnuk, «W sprawie...», *op. cit.*, p. 634 (notas 33-34);

de dibujo y pintura los alumnos se servían de un modelo vivo, se organizaban las clases en los exteriores y las excursiones a la Campania para dibujar los paisajes¹¹⁸.

Hasta los principios del siglo XX, los historiadores sabían únicamente que Kuntze estudió en Roma pero no conocían el nombre de su maestro, ni en qué academias estuvo inscrito. Actualmente, gracias a las cuentas localizadas en el archivo del *Hospicio* se sabe que acudió a la prestigiosa *Académie de France*, situada entonces en el *palazzo Mancini*. En las cuentas se repite el apunte, “en la Academia *mancia*”, el término que se refería a “la propina”, una pequeña suma para pagar el modelo¹¹⁹. Según Koniusz, en las cuentas se mencionaba además “el pago de la mesa y del papel para pintar en la *Académie de France*”¹²⁰. De manera que a partir de 1748 a 1752¹²¹, Kuntze estuvo apuntado en la clase del director de la *Académie*, Jean-François de Troy (1679-1752), con quien aprendía la técnica del temple para los proyectos de tapices¹²². De Troy era un excelente maestro con experiencia adquirida en las manufacturas de los *gobelins* en Versalles y Fontainebleau. Se especializaba sobre todo en la pintura de historia, en los temas mitológicos y religiosos, y su estilo se acercaba al estilo galante de Watteau. Zagórowski menciona además a Charles Joseph Natoire también director de la *Académie* que sustituyó a de Troy en 1751, que “proporcionaba algunas directrices” a Kuntze¹²³. Más tarde el aprendizaje recibido en la clase de Troy, Kuntze aprovecharía al pintar los cartones para los frontales de altar de la iglesia de *San Stanislao dei Polacchi*, en Roma. Se trata de los tapices con las escenas sobre la vida de San Estanislao, enmarcadas en arquitecturas ornamentales. Fueron tejidos por Glaize que vino de

¹¹⁸ Maciej Loret, «Z dziejów wpływów francuskich w Rzymie w XVIII wieku», [En:] *Przegląd Współczesny*, XVI, nr 2, Warszawa, 1937, pp. 1-3, 12;

¹¹⁹ Józefa Orańska, *op. cit.*, pp. 142-143 (nota 9); *Ibidem.*, p. 12; Archivo de la Iglesia y del Hospicio de *San Estanislao dei Polacchi*, en Roma, *Conti e Ricevute dal 1741 al 1761*. T. 35 (sign. 94), [En:] Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 123 (nota 2);

¹²⁰ Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 13;

¹²¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 367; Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary...*, *op. cit.*, p. 523; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 32;

¹²² Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205; Erich Schleier, «Tadeusz...», *op. cit.*, p. 192;

¹²³ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205;

Francia, quizás pasando por Dresde, a petición del obispo Zaluski. Glaize primero trabajó en Varsovia y luego en Cracovia. Los cinco cartones de Kuntze se perdieron pero los tapices se conservan en el Museo Nacional de Cracovia¹²⁴.

Un testimonio gráfico de su asistencia a las clases de la Academia de Francia, puede ser su firma *TADEO CHUNTZE 1751* que se encuentra en el Vaticano, sobre la chimenea de la *Stanza di Eliodoro*, entre sesenta y cinco, firmas de pintores, escultores y arquitectos, la mayoría de ellos, *pensionnaires de l'Académie de France*, como Nicolas Poussin, Louis-Michel Van Loo o Jean Barbault¹²⁵.

Accademia di San Luca - Scuola del Nudo del Capitolio

Entre los dos centros oficiales de estudios artísticos en Roma, *l'Académie* y la *Accademia*, existía una fuerte rivalidad. Sin embargo, algunos profesores de la institución francesa también eran miembros de la academia italiana. Los franceses apreciaban particularmente a Benedetto Luti y a su discípulo, Giovanni Paolo Pannini, profesor de la *Académie de France* y desde 1719, también académico de mérito de la *Accademia di San Luca*¹²⁶. Los franceses se consideraban los divulgadores únicos de las nuevas ideas y corrientes en el arte, y no escatimaban las críticas a los profesores italianos y a sus métodos de enseñanza, según ellos demasiado académicos y anticuados.

La estancia de Kuntze en Roma coincidió con la aparición de las nuevas corrientes artísticas, importantes para la actividad de la *Accademia di San Luca*, se establecían otras líneas didácticas en la enseñanza académica, las propuestas neoclásicas. Uno de los promotores de las nuevas vías y los postulados de volver a las

¹²⁴ Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Polskie pomniki w świątyniach Rzymu*, Warszawa, 1994, p. 133; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 368;

¹²⁵ Federico de Madrazo a su padre, José de Madrazo, «Carta n.º 135,... », *op. cit.*, p. 375; Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 124; Janusz St. Pasierb; Michał Janocha, *op. cit.*, pp. 18, 222; Stéphane Loire, *op. cit.*, pp. 270-271;

¹²⁶ Maciej Loret, «Z dziejów...», *op. cit.*, pp. 13-14;

bases clásicas de la pintura italiana era Marco Benefial (†1764), seguidor de Rafael y de los Carracci, gran defensor del estudio de la escultura antigua y admirador de las experiencias compositivas de Carlo Maratta y Benedetto Luti. Benefial era uno de los maestros de Anton Raphael Mengs, y el director de la clase *dei Forestieri* y, más tarde, de la *Scuola del Nudo*. Las críticas de Benefial sobre el manierismo barroco dominante en Roma, le enfrentaron con sus compañeros y en 1755 fue expulsado de las aulas de la *Accademia*, a las que pudo volver gracias al apoyo de Giovanni Paolo Pannini. Según Loret, el conflicto lo supo aprovechar Anton Raphael Mengs, más prudente que su maestro, y sin enfrentarse abiertamente con nadie, entró en la *Accademia* por la puerta abierta gracias a Benefial. Ahora a Mengs se le admira como el creador y representante de una nueva corriente pictórica, que inauguraría la época del Neoclasicismo, mientras que su profesor quedó casi olvidado¹²⁷.

A pesar de que no se haya podido localizar la inscripción de Kuntze en las actas de la *Accademia*, dado que las listas de los discípulos no se conservan, Loret opinaba que “no se puede rechazar la posibilidad de que el artista frecuentara sus cursos”¹²⁸. Los inicios de la enseñanza del dibujo en la *Accademia* datan del siglo XVI, pero hasta 1758 la institución no se ocupaba de forma sistemática de la actividad didáctica. La *Accademia* era sobre todo una asociación de artistas, un órgano de opinión y control. El impulso para la renovación de su estructura organizativa le dio el papa Benedicto XIV, cuando en 1754 fundó en el Capitolio bajo su dirección, una nueva entidad la *Scuola del Nudo*, y aunque la sede capitolina resultó poco funcional y tuvo que ser cambiada varias veces, la filial tuvo gran importancia para el desarrollo didáctico de la institución¹²⁹.

La *Accademia* se encargaba de organizar periódicamente, desde la segunda mitad del *Seicento*, los *Concorsi*. La entrega de los premios era un acontecimiento importante

¹²⁷ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., p. 22; Maciej Loret, *Życie ...*, op. cit., p. 284; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», op. cit., p. 367; Evelina Borea, «Marco Benefial», [En:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8 (1966); www.treccani.it; (noviembre 2013);

¹²⁸ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., p. 22; Maciej Loret, *Życie ...*, op. cit., p. 284; Maciej Loret, «Nieznane...», op. cit., p. 123;

¹²⁹ Accademia di San Luca, *Historia Didáctica*, [En:] <http://www.accademiasanluca.it/>; (noviembre 2013);

en la vida pública y social de Roma. En 1702, fue inaugurado el concurso más importante de la competición académica, el llamado *Concurso Clementino*, cuyo nombre lo relacionaba con su fundador, el papa Clemente XI. Cada tres años en presencia del Pontífice, se asignaban a los premiados, pintores, escultores y arquitectos, las medallas con la efigie del papa y de san Lucas¹³⁰. Sin embargo, los archivos de la *Accademia* “apenas reflejan los nombres de los artistas que frecuentaban sus aulas”, dado que los alumnos aprendían sobre todo en los talleres de los reconocidos maestros, miembros de la *Accademia*. Como destaca Karpowicz, en la *Accademia* en un principio se impartían solamente los *discorsi* una vez al año para los discípulos de sus miembros y en los registros están reflejados, solamente los premiados¹³¹. Sin embargo, en la lista se encuentra Kuntze y gracias a ello se puede relacionar su formación artística en Roma, con la *Accademia di San Luca*. Kuntze fue premiado en los *Concorsi* de la *Scuola del Nudo*, en dos ocasiones, en enero de 1755, recibió el primer premio, y en noviembre de 1759, el tercero¹³².

Finalmente hay que destacar que Kuntze en la *Accademia* conoció e hizo amistad con el escultor español, Francisco Vergara (1713-1761) llamado Francisco Vergara III, que fue su primer maestro¹³³ y según algunos investigadores su primer suegro¹³⁴. Ese escultor vivía en Roma, hasta el año de su muerte en 1761, y era académico de la *Accademia di San Luca* y profesor en la *Scuola del Nudo*.

¹³⁰ Józefa Orańska, *op. cit.*, p. 138; Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 14; Accademia di San Luca, *Concorsi*, [En:] <http://www.accademiasanluca.it/>; (noviembre 2013);

¹³¹ Mariusz Karpowicz, «Polonica w Akademii św. Łukasza», *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXIII, nr 4, Warszawa, 1971, p. 382;

¹³² Mariusz Karpowicz, *Ibidem.*, p. 390; Mariusz Karpowicz, «Suplement do „Poloniców w Akademii św. Łukasza”», *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXVI, nr 2, Warszawa, 1974, p. 177; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 367; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, p. 44; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 32-33; Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary...*, *op. cit.*, p. 523;

¹³³ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205; Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 859;

¹³⁴ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206;

Collegio Nazareno y la Universidad Sapienza

En la biografía dedicada a Kuntze, Zagórowski escribe, sin indicar la fuente, que el artista también estudió en el *Collegio Nazareno* y en la *Sapienza*¹³⁵, datos que no se han podido comprobar.

Ludovico Mazzanti, el maestro italiano

En el archivo del *Hospicio* polaco se conservan los pagos por las clases particulares con el pintor Ludovico Mazzanti¹³⁶. La información sobre los estudios artísticos de Kuntze en la clase de Mazzanti fue aceptada por los investigadores¹³⁷. Hasta la primera mitad del siglo XX, no se conocía el nombre de ningún maestro de Kuntze, sin embargo, se destacaba que en Roma estudió “con Carlo Maratta”¹³⁸ o “en el taller de algún seguidor de Maratta”¹³⁹. Ese seguidor de Maratta era Mazzanti que, según las palabras de Loret, “no destacaba como artista pero era muy buen maestro y en su taller tenía varios discípulos”¹⁴⁰. En 1700, Mazzanti abandonó los estudios en el *Collegio Romano* y se dedicó a la pintura. Su estilo se podría inscribir en los inicios del *Settecento* romano, que conjugaba la corriente barroca de su maestro, Giovanni Battista Gaulli, llamado *Il Baciccia*, con la clasicista de los *Maratti*. En su pintura también se pueden ver las huellas de otro representante de las corrientes clasicistas, promovidas en

¹³⁵ Ibídem., p. 205;

¹³⁶ Archivo de la Iglesia y del Hospicio de *San Estanislao dei Polacchi*, en Roma, *Conti e Ricevute dal 1741 al 1761*. T. 35 (sign. 94), [En:] Józefa Orańska, *op. cit.*, pp. 142-143 (nota 9); Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 122 (nota 2); Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 14;

¹³⁷ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 93; Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; Erich Schleier, «Tadeusz...», *op. cit.*, p. 192;

¹³⁸ Edward Rastawiecki, *op. cit.*, p. 229;

¹³⁹ Jerzy Mycielski, *op. cit.*, p. 15;

¹⁴⁰ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 122;

las ambientes de la *Arcadia* y de la *Accademia di San Luca*, de Giovanni Lanfranco. Uno de los trabajos más interesantes de Mazzanti fue la decoración al fresco de la capilla de la Anunciación, en la iglesia de San Ignacio, en Roma (1720); así como una serie de lienzos con las influencias clasicistas de la pintura *marattesca*, relacionados con la temática polaca pintados para la iglesia jesuita de Sant'Andrea al Quirinale: la *Virgen con el Niño Jesús y SS. Ignacio, Francisco Borja y Luis*; *S. Estanislao cura las heridas con un paño húmedo*; y *S. Estanislao recibe la comunión de los ángeles*. Mazzanti era un artista muy apreciado, en 1744 fue elegido académico de la *Accademia di San Luca* y, más tarde, entró con el pseudónimo *Oropito Teoclideo* en la prestigiosa *Arcadia*. En 1748, fue admitido como miembro de la *Accademia Clementina* de Bolonia¹⁴¹.

III.3.- Las influencias recibidas

En la obra de Kuntze es evidente la influencia de Carlo Maratta (1625-1713), por ello se consideraba que el artista estudió “con Carlo Maratta”¹⁴² o “en el taller de algún seguidor de Maratta”¹⁴³. Maratta era la figura central del barroco romano de la segunda mitad del siglo XVII, y su estilo sobrio y noble se oponía al barroco decorativo de los artistas formados en el ambiente napolitano como, Luca Giordano, Francesco Solimena o Corrado Giaquinto. Ludovico Mazzanti, el maestro de Kuntze era uno de los seguidores de Maratta pero también vivió una larga temporada en Nápoles (desde 1733), donde conoció personalmente a Francesco Solimena y la obra de Paolo de Matteis, pintor al servicio del virrey español¹⁴⁴. El estilo de los pintores napolitanos, de los *Maratti* y también del genovés Giovanni Battista Gaulli, en cuyo taller se formó de joven, se

¹⁴¹ Fabrizio Lemme, «Ludovico Mazzanti», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 224; Emilia Caporelli, «MAZZANTI, Ludovico», [En:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72 (2008), www.treccani.it; (noviembre 2013);

¹⁴² Edward Rastawiecki, *op. cit.*, p. 229;

¹⁴³ Jerzy Mycielski, *op. cit.*, p. 15;

¹⁴⁴ Giancarlo Sestieri, «Mazzanti Ludovico», [En:] *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, vol. 1, Torino, 1994, p. 125;

puede encontrar en su obra. Gracias a una formación artística tan completa y el conocimiento de diferentes estilos y corrientes pictóricas, Kuntze pudo aprender en el taller de Mazzanti, los principios de la pintura del *Settecento* romano, que conjugaba la corriente barroca de Gaulli, con la clasicista de Maratta, y también la pintura de la escuela napolitana. Mazzanti ejerció gran influencia en el estilo de su discípulo polaco, que se puede ver en la gama cromática clara y luminosidad que hay en sus pinturas, y también en la manera de componer el espacio pictórico, de forma escalonada con elementos arquitectónicos que dividen y ordenan la escena, por ejemplo, en *Santa Mónica; Apocalipsis de San Agustín*, de la iglesia agustina, en Soriano nel Cimino. También la temática presente en la obra de su maestro como, la devoción mariana, la vida de los santos agustinos, pintados para la catedral de Orvieto y la iglesia agostina de Montepulciano, aprovecharía Kuntze en los lienzos, la *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, de la iglesia de San Barbato, en Casalattico; o en *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, de la iglesia de los SS. Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y la Virgen María, en Castelmassimo.

Mazzanti era un gran fresquista, Kuntze trabajó como su ayudante en 1750, pintando las figuras de cuatro evangelistas, en la catedral de Città di Castello¹⁴⁵, que se perdieron casi por completo en el terremoto de 1789. El artista ese aprendizaje utilizaría más tarde en diferentes trabajos para la orden agustina, en Cave di Palestrina, Soriano nel Cimino, Genazzano o Bracciano.

En la obra de Kuntze también tuvieron gran influencia los llamados *pintores de ruinas*, relacionados sobre todo con la *Académie de France*. Hay que destacar que en Roma, el círculo de artistas era realmente reducido, todos se podían conocer, y a pesar de las rivalidades profesionales se intercambiaban las experiencias artísticas. Sin embargo, es más fácil señalar los posibles contactos entre los artistas, discípulos o maestros que destacar quién influyó en quién. Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) era a la vez miembro de dos academias, de Francia y de *San Luca*, mientras que Giovanni

¹⁴⁵ Maciej Lorek, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 122; Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 367; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, p. 44; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 31-32; Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary...*, *op. cit.*, p. 523;

Battista Piranesi (1720-1778) siendo miembro de la *Accademia*, tenía abierto su taller enfrente de la *Académie de France*. Mientras que con el francés Hubert Robert (1733-1808) Kuntze coincidió durante sus estudios en la *Académie*.

La influencia de *los paisajes romanos y de ruinas clásicas* en la obra de Kuntze es muy grande, y la influencia de Robert, como destacó Schleier libre de las jerarquillas de maestro-discípulo, es evidente¹⁴⁶, por ejemplo, en los trabajos para el palacio episcopal de Frascati (*Abraham y los tres Ángeles*; *Rebeca en el pozo*; y *La vara de Aarón*) o el *Casino Stazi*, en Ariccia (el ciclo de nueve frescos con escenas mitológicas dedicadas a la *Historia de Hipólito*). Los trabajos de Kuntze igual que los de Robert o de Piranesi ilustran los paisajes arquitectónicos con esculturas clásicas, son unas vistas casi románticos de inspiración pompeyana. La influencia de las *vedute* arquitectónicas de Pannini, de los grabados de Piranesi o de Robert está presente en toda la obra de Kuntze, tanto en los lienzos, *Santa Mónica*, en Soriano nel Cimino donde un elemento decorativo para ordenar el espacio son las columnas jónicas, como en los frescos, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, en Cave di Palestrina. La presencia de varios elementos de influencia pompeyana permite pensar que el artista pudo viajar a Nápoles para conocer *in situ* las excavaciones arqueológicas.

Además en la pintura de Kuntze tuvo gran repercusión la corriente del barroco clasicista de los pintores romanos, profesores de la *Accademia di San Luca*, Domenico Corvi, Pompeo Batoni o Marco Benefial. Hay que destacar que Kuntze ganó en dos ocasiones los *concorsi* de la *Scuola del Nudo*. Y, aunque sólo se conserva el dibujo premiado de noviembre de 1759¹⁴⁷, el trabajo demuestra, igual que la figura de Abraham, del *Sacrificio de Isaac* (iglesia de Sant'Agnese in Agone, en Roma) su interés por los estudios de anatomía, la idealizada musculatura humana, representada con los valores psicológicos, a través de las actitudes y gestos. En los lienzos conservados en el

¹⁴⁶ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 93;

¹⁴⁷ Mariusz Karpowicz, «Polonica...», *op. cit.*, p. 390; Mariusz Karpowicz, «Suplement...», *op. cit.*, p. 177; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 367; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, p. 44; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 32-33; Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary...*, *op. cit.*, p. 523;

Museo Nacional de Varsovia, la *Fortuna* y la *Abundancia*, influyó el dinamismo de Benefial al agrupar los personajes, y la majestuosidad de las composiciones, de Batoni y Corvi.

Sin embargo, en la formación artística de Kuntze tuvieron mucha importancia las obras de los maestros napolitanos, Luca Giordano (1634-1705), Francesco Solimena (1657-1747), Francesco de Mura (1696-1782) y Corrado Giaquinto (1703-1765) que pudo estudiar de joven en el taller de Mazzanti. En las pinturas de Kuntze se puede ver el profundo conocimiento y admiración por la obra de los napolitanos, sobre todo, por la de Corrado, sin ser discípulo “directo” suyo, su estilo destaca en la construcción de las majestuosas composiciones, escenas que se tratan como escenarios teatrales incluso con telones como en *La multiplicación de los panes y los peces*, para el refectorio del convento agustino, en Genazzano, la complejidad narrativa, las poses rebuscadas de los protagonistas, el cromatismo lleno de luminosidad, que pasa de tonalidades claras a intensas con toques blancos plateados, un colorido de gamas frías, apagadas con el predominio de grises, azules plumizos, rosados y violetas perlinos.

III.4.- Los viajes a Polonia

Una cuestión importante en la biografía de Tadeusz Kuntze son sus viajes a Polonia, durante los años 1747-1759. Loret consideraba que el pintor posiblemente realizó un viaje a Cracovia pero no antes del año 1757, porque todavía en 1756 firmó debajo del fresco de Domenichino en la basílica romana de Sant'Andrea della Valle¹⁴⁸. Zagórowski no mencionó ningún viaje del artista a Polonia antes de 1756, según el investigador, Kuntze permaneció de forma ininterrumpida en Roma, de 1747 a 1752, luego se dirigiría a París para completar los estudios (una información indocumentada) en la *Académie Royal de Peinture et de Sculpture* donde estaría dos años. En 1754, volvería a Roma, sin embargo, antes de 1756 pasaría de nuevo por París, coincidiendo con su viaje de regreso a Polonia. Entre 1756 y 1759 estaría trabajando en Cracovia en

¹⁴⁸ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., p. 22; Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., p. 285;

los encargos del obispo Załuski¹⁴⁹. Por su parte, Prószyńska tampoco consideró posible un viaje del artista a Polonia antes de 1756, según la investigadora “tras una estancia de nueve años [1747-1756] en Roma (el último registro del 28 de abril de 1756) Kuntze se dirigiría tal vez a París” y a Cracovia “como muy tarde llegaría en 1757” donde estaría trabajando posiblemente hasta el verano de 1759¹⁵⁰. Dolański recopiló la información biográfica publicada sin añadir ningún dato nuevo¹⁵¹. Otro investigador, Wnuk no descartó la posibilidad de una estancia de Kuntze en París entre 1752-1754¹⁵². Ryszkiewicz apuntó que el artista estuvo en Roma en 1748 y en 1756 abandonó la ciudad para emprender el viaje a París pero a principios de 1758 ya llegaría a Cracovia¹⁵³. En una publicación posterior, el mismo investigador consideraba que Kuntze estuvo en Roma a partir del año 1747, hacia 1756 viajó a París pero en 1757, “ya estuvo activo en Cracovia”¹⁵⁴. La vuelta a Cracovia pudo producirse después de una estancia en París, dado que a Kuntze se le atribuyen los retratos de pintores de la *Academia* francesa según *pièces de réception*. Se trata del *Retrato del rector Jacques Dumont* y del *Retrato del rector Jean Restout II*, las dos obras fueron copiadas de los originales de Maurice Quentin de la Tour, mientras que otras dos, *Retrato de Etienne Jeurat* y el *Retrato del vicerrector Hyacinthe Colin de Vermont*, lo fueron de Alexandre Roslin. Tres cuadros más de la misma época son *el Retrato de François Boucher*; *el Retrato de Charles Joseph Natoire* y *el Retrato del cura Kajetan Muratowicz*. Los siete lienzos conservados están fechados y firmados por Kuntze (*T.K.P. 1756*)¹⁵⁵.

¹⁴⁹ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, pp. 205-206;

¹⁵⁰ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, pp. 367-368; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, p. 44;

¹⁵¹ Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 32-36;

¹⁵² Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, p. 113;

¹⁵³ Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *Malarstwo...*, *op. cit.*, p. 417;

¹⁵⁴ Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary...*, *op. cit.*, pp. 523-524;

¹⁵⁵ Mariusz Karpowicz, «Tak zwane „Autoportrety” Tadeusza Kuntze-Konicza», *Biuletyn Historii Sztuki*, XXVIII, Warszawa, 1966, pp. 45-50; Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 368; Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary...*, *op. cit.*, p. 524;

También los investigadores extranjeros consideran que la residencia del artista en Roma hay que fecharla hasta 1756. En 1928, Noack indicó los años 1754-1756 como las fechas de su primera estancia en Roma¹⁵⁶. Sin embargo, Schleier (1970) subrayaba que el artista vivió en la *Urbe* ocho años (1748-1756) y en 1756 regresó a Polonia al servicio del obispo Załuski¹⁵⁷. Sin embargo, el investigador alemán en sus artículos posteriores (1984; 1998) aprobaría las consideraciones de Zagórowski (1971) sobre los viajes del artista a París¹⁵⁸.

No obstante, considero que la estancia de Kuntze en Italia hasta 1756 fue interrumpida por lo menos en una ocasión debido a su viaje a Polonia, antes del marzo de 1753. Se ha podido ver que el dato biográfico no está destacado en ninguna publicación polaca ni extranjera dedicada al artista. Kuntze para la iglesia de *San Stanislao dei Polacchi*, tal como había dispuesto el cardenal Hozjusz¹⁵⁹ pintó el lienzo *La resurrección de Piotrowin* expuesto actualmente en el altar lateral del templo. Según Prószyńska, no se conservan los bocetos preparatorios para el lienzo pintado posiblemente en 1752, pero sí la factura del marco, correspondiente al año 1754¹⁶⁰. Eso puede significar que en 1752 dejaría de recibir el dinero de Cracovia, además finalizarían sus relaciones personales con el *Hospicio*. El lienzo para la iglesia que ilustra un episodio de la vida de san Estanislao, era el cumplimiento de la obligación-agradecimiento a su mecenas al finalizar la beca de estudios. El hecho de que terminara de recibir la ayuda económica en 1752 confirman además, los *Conti e Ricevute* del archivo de la iglesia, el dinero desde Cracovia *in manus* del padre Młodziejowski llegaba durante cinco años en las siguientes fechas, “*ab A. 1747 al A. 1752*”¹⁶¹. De

¹⁵⁶ Friedrich Noack, «Kuntz, ...», *op. cit.*, p. 117;

¹⁵⁷ Erich Schleier, «L’ultimo...», *op. cit.*, pp. 93, 101 (nota 1);

¹⁵⁸ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859; Erich Schleier, «Tadeusz...», *op. cit.*, p. 192;

¹⁵⁹ Józef Brodowski, *op. cit.*, p. 18;

¹⁶⁰ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 285; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 367;

¹⁶¹ Archivo de la Iglesia y del Hospicio de *San Estanislao dei Polacchi*, en Roma, *Conti e Ricevute dal 1741 al 1761*. T. 35 (sign. 94). *Specyfikacja pieniędzy które się ab A. 1747 al A. 1752 do Rzymu in manus księdza Młodziejowskiego posyłały*. b.s., [En:] Józefa Orańska, *op.*

manera que se puede considerar que el artista pintó el cuadro y se independizó. Zagórowski escribía (sin citar la fuente) que, “En 1752, [Kuntze] se dirigió a París para completar los estudios en la *Académie Royal de Peinture et de Sculpture*”, donde pasó dos años¹⁶², sin embargo las *piezas de recepción* están fechadas en 1756¹⁶³ por lo tanto sería más probable relacionar la estancia en París con su segundo viaje hacia Polonia (en 1756) y no en 1752. Considero que Kuntze no viajó a París en 1752, tampoco abandonó Roma de forma inmediata para marcharse a Polonia en busca de nuevos encargos. Posiblemente, se quedaría algunos meses en Italia para buscar trabajo, al no conseguirlo o más probable al tener algún desentendimiento con algún cliente, abandonaría Roma. Según las fuentes epistolares que se conservan pasaría en Polonia una corta temporada, de 1752 a marzo de 1753, pero volvería a Italia de nuevo en la primera mitad de 1753.

Para revisar los viajes de Kuntze a Polonia, dado que no se ha podido localizar ningún otro testimonio, hay que recurrir a la correspondencia de la época, registrada entre 18 de enero y 15 de marzo de 1753, entre Juan de la Riva, director de la Posta en Roma, y José de Carvajal y Lancaster, ministro de Estado y “el protector” de la Academia de Bellas Artes de San Fernando tal como lo llama Ceán¹⁶⁴. Las cartas describen los preparativos de Corrado Giaquinto para emprender el viaje hacia España, en las que se alega que el retraso en su partida es debido al parto de su mujer. En la correspondencia se tratan los temas prácticos como el envío del menaje de pintor por vía diplomática, con el fin de evitar en el trayecto los molestos registros y aduanas. Sin embargo, entre las cuestiones prácticas se describe un suceso considerado “escandaloso” cuando en la casa de los Giaquinto mientras su esposa se recuperaba del parto y el artista recogía “los precisos estudios y colores que contaba concernientes” para llevarlos a España,

cit., pp. 142-143 (nota 9); [En:] Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 122 (nota 1); [En:] Marian Wnuk, «W sprawie... », *op. cit.*, p. 634 (nota 32);

¹⁶² Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205;

¹⁶³ Mariusz Karpowicz, «Tak zwane...», *op. cit.*, p. 45 (nota 3); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 368;

¹⁶⁴ Juan Agustín Ceán Bermúdez, «CALLEJA (D. Andrés de la)», [En:] *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid 1800, edición de Miguel Morán Turina, Madrid, 2001, pp. 187-189;

inesperadamente se presentaron dos eminencias, el cardenal Spinelli con el secretario de Estado papal, cardenal Valenti. Monseñor Valenti interrogó severamente a Giaquinto: “le hizo varias preguntas de quién le había llamado, cómo se había acordado, del tiempo y asignamiento y otras especies, en tono de entibiarse en la resolución ya tomada de salir de Roma, representándole un ejemplar de otro pintor que había ido a Polonia y se ha vuelto con perjuicio del crédito que antes tenía en Roma”¹⁶⁵. El pintor cuyo nombre no se cita en la conversación era sin duda Tadeusz Kuntze que se iría a Cracovia y volvería a Roma con menos “crédito”, antes del marzo de 1753. El objetivo de su viaje tal vez era acordar con el obispo Załuski los nuevos encargos para los siguientes meses de su estancia en Roma. De esa época se conservan lienzos enviados a Polonia, como *El martirio de San Adalberto*, pintado para la catedral de Cracovia (*Tadeusz Kuntze pinx Rom 1754*) o la *Fortuna*, el lienzo también firmado y fechado en 1754. La conversación demuestra a parte del carácter hosco del cardenal Valenti, también otras cosas: el malestar de los italianos por la partida de Giaquinto y Kuntze de Roma, su disgusto por la “captura” de los artistas para llevarlos a trabajar fuera. La conversación también revela las buenas relaciones personales entre Corrado y Tadeusz, al dar el ejemplo de Kuntze como una de las razones para prevenir a Giaquinto de las posibles consecuencias de su mudanza a España; demuestra que esas relaciones entre ambos pintores eran muy cercanas. Sin embargo, aquel “perjuicio del crédito” puede explicar porqué Kuntze abandonaría Roma en 1756, quizás por falta de encargos, y además tras su regreso a Italia en 1765, como observa Erich Schleier desarrollaría sus actividades artísticas mayoritariamente fuera de Roma, en las localidades de la región del Lacio, como los Castelli, Frascati o Ariccia¹⁶⁶. Por lo tanto, es necesario destacar que no fue un solo viaje a Polonia hacia 1756, sino que por lo menos fueron dos estancias, la primera

¹⁶⁵ Archivo General de Simancas, «Cartas de De la Riva a Carvajal y minuta de respuesta a éste (18 de enero 1753; 1 de marzo de 1753; 8 de marzo de 1753; 15 de marzo de 1753)», E, leg. 4.979. Roma, [En:] Jesús Urrea Fernández, «Corrado Giaquinto en España», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, pp. 39-40, 53 (notas 19-22);

¹⁶⁶ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 93-94;

antes del marzo de 1753 y la segunda más prolongada de casi tres años, hasta 1759, el año en el que abandonó Polonia de forma definitiva.

Antes de su segundo viaje a Polonia hacia 1756, Kuntze firmó el lienzo *La muerte de Príamo*, recién comprado para el museo del Castillo de Wawel, y también debajo del fresco de Domenichino en la basílica de Sant'Andrea della Valle. Prószyńska opina que la firma de Kuntze demuestra “el respeto del artista hacia la gran tradición del clasicismo romano”¹⁶⁷, sin embargo, opino que es un testimonio más de su actividad como copista de los maestros italianos. Según Loret, “Kuntze trabajaba duro para mejorar su técnica, visitaba las iglesias y colecciones de pinturas, iba al Vaticano, no sólo para admirar las obras también para copiarlas”¹⁶⁸. El *Autorretrato* ante un busto romano posando en medio de un paisaje propio de la Antigüedad, con una carpeta de dibujos y un lápiz en la mano, en conversación con una escultura de mármol es el testimonio de ese respeto y de la pasión por copiar a los maestros clásicos.

IV.- EL AMBIENTE CULTURAL EN ESPAÑA A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

En el siglo XVIII, en España hubo importantes cambios artísticos. El nuevo monarca, Felipe V llevaba consigo su propio equipo formado por pintores, escultores y grabadores que procedían mayoritariamente de la patria del rey porque el modelo para el nuevo rey Borbón, sería al igual que para Augusto II sajón, el Versalles de su abuelo. Las consecuencias de los cambios tuvieron que ser muy parecidas a las de la Corte de Varsovia, por un lado, los artistas nuevos con ideas reformadoras que respondían a los gustos del rey y de su entorno, y por el otro “la vieja guardia” ligada a las anteriores órdenes. Para los que tenían que marcharse, lo tradicional y lo conservador, era el sinónimo de la estabilidad y el bienestar. Los sectores que parcialmente se resistían a lo extranjero eran la iglesia y la nobleza. Mientras que en Polonia el estilo sármata del

¹⁶⁷ Maciej Loret, *Życie ...*, op. cit., p. 285; Maciej Loret, «Nieznane...», op. cit., p. 124; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», op. cit., p. 367;

¹⁶⁸ Maciej Loret, «Nieznane...», op. cit., pp. 123-125;

retrato podría ser un ejemplo de tal resistencia, de la manifestación patriótica, en España, el estilo “churrigueresco” presente en la arquitectura reflejaba ese aspecto nacional del arte español que se desarrollaba al mismo tiempo que las corrientes clasicistas procedentes de Francia o Italia. No obstante en la pintura española no hay una corriente de veta nacional tan marcada como en Polonia. Después de la muerte de Carlos II, seguían trabajando en España los pintores como, Lucas Valdés, en Sevilla, José Risueño, en Granada, José García Hidalgo o Antonio Palomino en Madrid, no obstante, los artistas de renombre llegaron del extranjero, y eran mayoritariamente franceses, italianos e incluso bohemios. En la corte de Madrid, trabajaron, Miguel Ángel Houasse que llegó hacia 1715, Jean Ranc o Luis Michel Van Loo. En 1752, Van Loo emprendió su viaje de regreso a Francia, con su desaparición de la corte de Madrid ya no había pintores franceses de tanta fama. La contribución de Houasse fue importante en cuanto a los proyectos de tapices para la *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*, mientras que Ranc estaba encargado de la decoración de los nuevos espacios privados para el rey. Además los tres obtuvieron el título de “pintor de cámara”. Ambos desarrollaron la labor didáctica, Houasse tuvo discípulos españoles, Antonio González Ruíz, Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo, mientras que Van Loo fue maestro de Gil Luis Meléndez.

La segunda mujer del rey Felipe V, Isabel de Farnesio, igual que la primera italiana de origen, estaba más vinculada a la cultura artística italiana. Hacia 1747, a la corte de Madrid llegó Jacopo Amiconi, un famoso fresquista que trabajaba al mismo tiempo que el francés Van Loo, el pintor oficial, considerado sobre todo retratista. Amiconi llegó a España por la recomendación del músico Carlo Farinelli, era un artista bien conocido, que había recorrido Europa, estuvo en Baviera, Alemania, Holanda, Inglaterra y Francia. A su llegada a la corte de Madrid se le encomendó la decoración de una de las salas grandes del Palacio de Aranjuez que adornaría con las personificaciones de las Virtudes. En la corte seguiría trabajando el parisino Charles Flipart, un pintor formado en Venecia que alcanzaría el título del “pintor y grabador de cámara”. Mientras que otro artista, Charles de la Traverse aunque siempre estuviera en el círculo del rey no alcanzó el prestigioso título. Trabajó para el marqués de Osuna, aristócrata que junto con Carlos III se trasladó a Madrid desde Nápoles. Mientras los pintores franceses

destacaron como retratistas, los italianos se encargaron de la pintura decorativa tanto en las residencias reales como en las fundaciones religiosas patrocinadas por los monarcas. Los artistas dedicados a la decoración llegaron recomendados, por el Marqués Scotti, y se incorporarían a partir de los años veinte del siglo XVIII y eran Giovanni Maria Astasio, Domenico Maria Sani, Giovanni Galluzzi, Giacomo Bonavia, Felice Fedeli, Bartolomeo Rusca que trabajaban en los sitios reales. Los pintores empleaban el recurso compositivo de la *quadratura* y los temas, los mismos que en otras cortes europeas, los mitológicos y alegóricos que anticipaban el rococó pleno.

Durante el reinado de Fernando VI (1746-1759) se establecieron los organismos oficiales de formación artística, la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Al mismo tiempo, el rey reforzó el carácter italianizante del aparato artístico de la corte, con la llegada de Corrado Giaquinto¹⁶⁹.

IV.1.- Corrado Giaquinto en la España de Fernando VI: diez años al servicio de la Corona

Corrado Giaquinto venía de la escuela *mixta*, es decir, romana y napolitana. El artista establecido en Roma, conocía bien la colonia española, gracias a sus anteriores trabajos para la iglesia de la *Santissima Trinità degli Spagnoli*. Para los trinitarios españoles pintó el lienzo del altar mayor, *La Santísima Trinidad y un ángel libera a un esclavo*. En Roma, Corrado tuvo un importante papel didáctico que luego continuaría en Madrid. Con el maestro se formaron, Antonio González Velázquez y José del Castillo.

¹⁶⁹ José Manuel Pita Andrade, «Presentación», [En:] *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Museo del Prado, 1 de febrero – 27 de abril de 1980, Madrid, 1980, pp. 11-13; Yves Bottineau, «Introducción»; «La pintura francesa en la corte de España durante el siglo XVIII», [En:] *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*; Museo del Prado, 1 de febrero – 27 de abril de 1980, Madrid, 1980, pp. 15-20, 99-105; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII», [En:] *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Museo del Prado, 1 de febrero – 27 de abril de 1980, Madrid, 1980, pp. 175-178; Juan José Luna, «La pintura francesa durante el reinado de Felipe V (1700-1746)», [En:] *El arte del siglo de las luces*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2010, pp. 161-175;

El estilo *galante* de Giaquinto era el sinónimo del buen gusto, su arte fue recibido con gran éxito y le brindó fama y nuevos encargos. El profesor Pérez Sánchez escribía sobre él, “En el año 1750 es el artista más «moderno» de Roma, con la elegante fusión de elementos procedentes de la tradición barroca de Nápoles y la aportación, más o menos clasicista de la gran urbe papal”¹⁷⁰.

Corrado Giaquinto nació en 1703, en Molfetta (Apulia). Estudió con un modesto pintor Saverio Porta, sin embargo, en su formación se pudo apreciar igual que en el caso de Ludovico Mazzanti, el maestro de Kuntze, la influencia de la pintura del napolitano Paolo de Matteis, y la obra de Bernardo Cavallino. En sus primeros trabajos (1723-1724), el artista utilizaba las soluciones rococó y clasicistas (Oratorio del Santísimo Sacramento, en Bari). Giaquinto vivió seis años en Nápoles (1721-1727) la capital del virreinato meridional dependiente de la Corona imperial de los Habsburgo de Viena, donde estudió la obra de Luca Giordano (1632-1705) y Francesco Solimena (1657-1747). El estilo de Giordano considerado “límpido y luminoso”, Giaquinto traspasó a su propia obra, el preciosismo de las luces y las materias cromáticas con las tonalidades de madreperla, la fragilidad aparente de los personajes representados, inscribía dentro de las composiciones de gran elegancia formal. Nicola Spinosa destaca que Corrado volvía varias veces a los modelos anteriores, como al de Francesco Solimena, para elaborar el tema de la *Europa*, el cuadro que formaba una serie más amplia, y cuya inspiración venía de las *Cuatro partes del mundo* de Solimena, en el *Palazzo Reale* de Nápoles, para pintar posteriormente en España las cuatro *Virtudes* en la Casita del Príncipe de El Escorial. Se trataba de la *Alegoría de la Libertad*; *Alegoría de la Magnanimidad*, *Alegoría de la Felicidad pública*, *Alegoría de la Paz*¹⁷¹. En la libertad colorista y

¹⁷⁰ Alfonso E. Pérez Sánchez, «Introducción y propósito», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, pp. 15-16; Jesús Urrea Fernández, «La pintura italiana en la corte de España durante la primera mitad del siglo XVIII» [En:] *El arte del siglo de las luces*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2010, pp. 139-141;

¹⁷¹ Nicola Spinosa, «Corrado Giaquinto en Italia», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, pp. 22, 24, 29-30; Alfonso E. Pérez Sánchez «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, pp. 234-241;

decorativa de su obra, de las majestuosas composiciones en mármol, estuco y madera se puede ver además la huella de otro artista italiano, Filippo Juvarra (1678-1736). Giaquinto antes de venir a España había trabajado para la corte de Saboya, decoró sus residencias con las *Historias de Eneas*, una serie compuesta por seis lienzos, originalmente colocados como sobrepuestas, en la *Villa della Regina*, de Turín, y que actualmente se conservan en el *Palazzo del Quirinale*, en Roma¹⁷².

Giaquinto decoró con pinturas varios templos, la iglesia de *San Nicola dei Lorenesi*, en Roma (1731); para la catedral de Molfetta y la iglesia parroquial de Rocca di Papa (1739) pintó dos versiones del tema de la *Asunción*; en la catedral de Nápoles, hizo el retablo para la tribuna, con *El traslado de las reliquias de los Santos Acucio y Eutiquio*, encargado por el cardenal Giuseppe Spinelli, el arzobispo de Nápoles¹⁷³. En 1741, trabajó para la iglesia *San Giovanni Calibita*, en Roma, donde con frescos decoró la nave y pintó varios lienzos para los altares. Las pinturas de aquel templo romano demuestran la relación estilística de su arte con Sebastiano Conca. Más tarde, decoró también otras dos iglesias romanas, la capilla Ruffo en la iglesia de *San Lorenzo in Damasso* y la iglesia de *Santa Croce in Gerusalemme*¹⁷⁴.

En 1752 murió Jacopo Amiconi y se buscaba un pintor que acabase los trabajos iniciados en el Palacio Nuevo de Madrid. El embajador español en Roma, Alfonso Clemente de Aróstegui, decía en una carta dirigida a Madrid, “la Escuela de Nápoles para el paso que gusta por el colorido es descorregida” mientras que sobre Corrado Giaquinto comentaba que procedía de “la Escuela *mista*”, por su extensa formación en lo napolitano y lo romano, resultaba más versátil¹⁷⁵. El 5 de diciembre de 1752 el

¹⁷² Nicola Spinosa, *op. cit.*, pp. 19-29; Katia Fiorentino, «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, pp. 112-115; Angela Griseri, *Un inventario per l'esotismo. Villa della Regina 1755*, Turín, 1988, pp. 14-16;

¹⁷³ Nicola Spinosa, *op. cit.*, pp. 24-26;

¹⁷⁴ Giancarlo Sestieri, «Giaquinto Corrado», [En:] *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, vol. 1, Torino, 1994, pp. 82-88;

¹⁷⁵ Archivo General de Simancas, E., leg 5.857, [En:] Jesús Urrea Fernández, «Corrado...», *op. cit.*, pp. 37-38, 53 (nota 14);

ministro De Carvajal le hizo a Giaquinto una propuesta para trabajar en la corte española porque “hará cosas grandes en Palacio”. Además se le brindó la posibilidad de traer a su discípulo español, José del Castillo. En junio de 1753, el artista llegaría a Madrid¹⁷⁶, en diciembre del mismo año se le nombró el *Primer Pintor de Cámara*, y director general de la *Academia de Bellas Artes de San Fernando*¹⁷⁷ cargo que desempeñó durante seis años, con poca dedicación porque en noviembre de 1756, el rey le otorgó el permiso de no tener que asistir a las sesiones de la institución¹⁷⁸. Se puede ver en ese favor regio que el pintor no ejercía mucha influencia en la institución que impartía las enseñanzas de arte de acuerdo y bajo la supervisión del Estado, ni le interesaban sus trabajos.

Uno de los primeros encargos realizados por Giaquinto en Madrid fue la restauración de los frescos de Luca Giordano en el Casón y el Anti-Casón del Palacio del Buen Retiro. Posiblemente, el artista empezaría también a pintar la serie de trece lienzos para los oratorios (*reclinatorios*) del Rey y de la Reina en el mismo palacio¹⁷⁹, al mismo tiempo, estuvo trabajando en el cuadro para las Salesas Reales, *San Francisco de Sales y Santa Juana de Chantal*¹⁸⁰. Aunque d’Orsi considera que fue “dopo il 1758”¹⁸¹. Para el Real Palacio de Aranjuez, el artista trabajó en las pinturas de la Sala de Conversación (Comedor de Gala) que dejó sin acabar su predecesor, Jacopo Amiconi.

¹⁷⁶ Archivo General de Simancas, E, leg. 4.979, Roma, 28 de diciembre de 1752. Carta de De la Riva a Carvajal; Buen Retiro, 16 de enero de 1753. Carta de Carvajal a Giaquinto; Madrid, 20 de diciembre de 1752. Carta a don Alfonso Clemente de Aróstegui, [En:] Jesús Urrea Fernández, «Corrado...», *op. cit.*, pp. 38-39, 41, 53-54 (notas 16-17, 32);

¹⁷⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 41-1/1; 81/3, [En:] Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, p. 96 (nota 44);

¹⁷⁸ *Ibidem.*, p. 98 (nota 86);

¹⁷⁹ Jesús Urrea Fernández, «Corrado Giaquinto en España», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, p. 42; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo», *op. cit.*, [cat. 29-41], pp. 157-185; Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, p. 95;

¹⁸⁰ Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.*, p. 95;

¹⁸¹ Mario d’Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958, p. 145;

Se trataba de lienzos dedicados a la *Historia de José (La Copa en el saco de Benjamín; El triunfo de José; José adivinando los sueños en la cárcel; José presenta a su padre y hermanos ante el faraón)*¹⁸², decoración pictórica que más tarde (1770-1771) completaría José del Castillo con las cuatro sobrepuestas, de temas alegóricos (*La Profecía; La Sabiduría divina; La Castidad y La Abundancia*)¹⁸³ que, sin embargo, Urrea considera también de la mano de Giaquinto¹⁸⁴. El pintor trabajó también para la sacristía de Aranjuez, en dos cuadros *San Antonio de Padua* y una *Virgen con el niño rodeada de santos*. Además pintó dos lienzos, para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *La Paz* (Salón de Juntas) y *La Justicia* (Apartamento del Príncipe de Asturias). En marzo de 1755, preparaba los dibujos para los frescos de la cúpula en la Real Capilla del Palacio pero en septiembre de 1756, los trabajos de la cúpula aún no habrán empezado. El artista con la ayuda de un discípulo empezaría a pintar la cúpula de la capilla, y en marzo de 1758 la habrá concluido¹⁸⁵, sin embargo, D'Orsi opina que el maestro supervisaba los trabajos todavía entre 1759-1760¹⁸⁶. En marzo de 1759, se iniciaron los preparativos para decorar la escalera del Palacio Real en Madrid, para el mismo año se reunió la junta para determinar los diseños del retablo mayor de la Capilla¹⁸⁷.

Desde noviembre de 1755 hasta su regreso a Italia en 1762, Giaquinto estuvo ocupado en la elaboración de los cartones para la *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*. El artista seleccionaba los cuadros de David Teniers, que copiaban sus colaboradores, entre ellos, Andrés de la Calleja y Antonio González Velázquez, también supervisaba las copias de Luca Giordano y Francesco Solimena, *Las Historias de la vida de Salomón*,

¹⁸² Jesús Urrea Fernández, «Corrado...», *op. cit.*, p. 43; Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.*, p. 96;

¹⁸³ Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.*, p. 96;

¹⁸⁴ Jesús Urrea Fernández, «Corrado...», *op. cit.*, p. 43;

¹⁸⁵ Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.*, pp. 96-100;

¹⁸⁶ Mario d'Orsi, *op. cit.*, p. 97;

¹⁸⁷ Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.*, p. 100;

para los tapices del Palacio del Buen Retiro¹⁸⁸. La demanda de los cartones era muy grande, hasta el punto de que los hermanos Vandergoten solicitaron al Rey, que se nombrase un pintor encargado de coordinar las peticiones de pinturas necesarias para los cartones en la fábrica. En mayo de 1760, para el cargo fue elegido Giaquinto. A partir de entonces hasta su salida de España, junto a un pintor de su confianza se ocuparía de suministrar las pinturas para la *Fábrica*¹⁸⁹.

En 1760 Giaquinto ya tenía un nuevo mecenas, el rey Carlos III acababa de llegar de Nápoles con su corte. El monarca empezó a introducir cambios en la dirección de las obras del palacio; en primer lugar destituyó al arquitecto principal, Giovanni Battista Sacchetti y nombró para el cargo a Francesco Sabatini. Posiblemente en las fechas, gran parte de los frescos del ala derecha de la escalera estuvieran terminados. Sin embargo, las relaciones personales entre el nuevo arquitecto de obras y Giaquinto no eran buenas y las competencias decisivas de Giaquinto disminuyeron¹⁹⁰.

En febrero de 1762, mientras Giaquinto estaba terminando las pinturas de la escalera del Palacio, le llegó la *Real Orden* con un nuevo encargo, decorar la bóveda del *Salón de Guardias*. El maestro se excusó alegando a su mala salud y como opción propuso que los trabajos, según sus bocetos, realizasen los hermanos González Velázquez. El pintor dedicaba ahora más tiempo a los encargos de la Real Fábrica de Tapices. En el año 1761, trabajó en los cartones para el palacio de El Pardo y el Palacio Real, en los que colaboraron con él, Antonio González Velázquez y Andrés de la Calleja. Otros colaboradores suyos, Lorenzo Medina y Agostino Ortiz copiaron las pinturas de la serie de tapices que el maestro había pintado sobre la *Historia de José*. Con la llegada en 1762, de Anton Raphael Mengs (1728-1779), el pintor del rey Carlos III, representante de las corrientes cercanas al Neoclasicismo, en Madrid coincidieron

¹⁸⁸ Ibídem., p. 98; Jesús Urrea Fernández, «Corrado...», *op. cit.*, pp. 45-46;

¹⁸⁹ María del Carmen García Sáseta, «Corrado Giaquinto en España» [En:] *Atti Convegno di Studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, 3-5 gennaio 1969, Molfetta, 1971, p. 73; Leticia de Frutos Sastre, «Giaquinto copista y Giaquinto copiado», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, p. 58; Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.*, p. 101;

¹⁹⁰ Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.*, pp. 100-101;

tres grandes pintores-fresquistas: Giaquinto, Tiepolo y Mengs. Las tensiones tuvieron que ser grandes, un motivo más para Corrado para desaparecer de la escena. En el terreno quedaría Tiepolo y Mengs, sin embargo el primero tampoco pudo con las intrigas y la prepotencia del pintor bohemio, cuyo talento tenía rendido al rey Carlos III. En febrero de 1762, el artista pidió el permiso para regresar a Nápoles para recuperar su salud. En una carta aclaraba que había terminado todas las obras que se le habían encargado¹⁹¹. Sin embargo, la documentación oficial añadía además que Giaquinto se marchó de España “sin despedirse ni obtener licencia”¹⁹². El profesor Lafuente Ferrari considera que el italiano era en el siglo XVIII el primer artista extranjero que influyó de forma decisiva en los pintores españoles. Relaciona ese hecho con que su arte era más aceptable que lo francés en los círculos españoles y además su obra se relacionaba con la tradición de Ribera, y en general con la tradición napolitana de la pintura¹⁹³. Con Giaquinto se formaron varios pintores españoles, los hermanos González Velázquez y José del Castillo, así que de forma decisiva influiría en una generación posterior de pintores, Francisco Bayeu, Salvador Maella, Luis Paret y Alcázar, y Francisco de Goya.

IV.2.- Tadeusz Kuntze y sus posibles encargos en Madrid

La figura de Corrado Giaquinto era fundamental para la formación artística y personal de Tadeusz Kuntze. Lo demuestra ya citada correspondencia diplomática, remitida del 18 de enero al 15 de marzo de 1753, entre Juan de la Riva, director de la Posta en Roma, y José de Carvajal y Lancaster, ministro de Estado. Cuando el cardenal Spinelli con el secretario de Estado papal, cardenal Valenti Monseñor Valenti interroga a Giaquinto en su casa: “(...) en tono de entibiarse en la resolución ya tomada de salir de Roma, representándole un ejemplar de otro pintor que había ido a Polonia y se ha vuelto

¹⁹¹ María del Carmen García Sáseta, *op. cit.*, p. 76; *Ibidem.*, pp. 103-104;

¹⁹² Francisco Javier Sánchez Cantón, «Escultura y pintura del siglo XVIII», *Ars Hispaniae*, Madrid, 1965, p. 131; Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.*, p. 104;

¹⁹³ Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, t. II, Madrid, 1987, pp. 384-385;

con perjuicio del crédito que antes tenía en Roma”¹⁹⁴. Considero que la invitación dirigida a Kuntze para trabajar en España, debió de partir por la recomendación del artista italiano.

Entre 1757 y 1759, Kuntze estuvo en Cracovia trabajando para su mecenas, el obispo Andrzej Stanisław Załuski, y después de la muerte del religioso en diciembre de 1758, se quedaría en Polonia para terminar las obras que se le habían encargado en la escritura del *Testamento*. Kuntze pasó en Polonia dos años, muy fructíferos artísticamente, se dedicaba sobre todo a pintar lienzos de temática religiosa¹⁹⁵, sin embargo, el artista no tenía un mecenas, ni encargos futuros, ni ingresos fijos.

En la biografía del artista la fecha de junio de 1759 se relaciona con su viaje y estancia en España, entre los años 1759-1765 (¿1763?). Una posibilidad poco fundamentada documentalmente, que únicamente se sustentaría en una certeza: que no se encontraba en Roma y en una hipótesis: que la Corte española era el lugar óptimo para el “último pintor del Rococó en Roma” como acertadamente lo llamó el profesor alemán, Erich Schleier¹⁹⁶. Una hipótesis que despierta el interés en relación con el enigmático pintor de la corte madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII, una hipótesis presente en la bibliografía polaca a partir del siglo XIX¹⁹⁷, y que luego recogerían los investigadores

¹⁹⁴ Archivo General de Simancas, E, leg. 4.979, Roma, «Cartas de De la Riva a Carvajal y minuta de respuesta a éste (18 de enero 1753; 1 de marzo de 1753; 8 de marzo de 1753; 15 de marzo de 1753)», [En:] Jesús Urrea Fernández, «Corrado...», *op. cit.*, pp. 39-40, 53 (notas 19-22);

¹⁹⁵ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 368; Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *op. cit.*, p. 133; Marianna Banacka, *op. cit.*, pp. 40-41 (nota 115);

¹⁹⁶ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 92- 109;

¹⁹⁷ Jan Piwarski, *op. cit.*, p. 243; Anónimo, «[sin título]» [En:] *Gazeta...*, *op. cit.*, p. 1396; Ambroży Grabowski, *Kraków...*, *op. cit.*, 1830, pp. 93, 391 (nota 11); Ambroży Grabowski, *Kraków...*, *op. cit.*, 1844, pp. 125, 498-499 (nota 27); Edward Rastawiecki, *op. cit.*, pp. 229, 231; Anónimo, «Konicz», *op. cit.*, p. 314; Ambroży Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków, 1866, pp. 77, 350 (nota 29); Władysław Łuszczkiewicz, *op. cit.*, p. 170; Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 2; Wiktor Gomulicki, «Luźne karty z dziejów malarstwa polskiego (Przegląd „Wystawy retrospektywnej”)», [En:] *Tygodnik Ilustrowany*, nr 24, Warszawa, 1898, p. 466; Anónimo, «Konicz», [En:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand*, t. VIII, Warszawa, 1900, p. 429; Henryk Piątkowski, «Konicz, ...», *op. cit.*, p. 595; Janina Kraszewska, «Materiały do historii budowy kościoła ss. Wizytek w Warszawie», *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, V, nr 3-4,

de otros países¹⁹⁸. Esa cuestión que no se ha podido aclarar documentalmente debido a que el rey Fernando VI depresivo tras la muerte de su esposa, y moribundo apenas se interesaba por los temas terrenales y menos por las cuestiones del reino. En el Archivo del Palacio Real de Madrid en los registros en el *Reinando de Fernando VI* faltan apuntes en las fechas en las que se podría remitir la invitación a Kuntze para venir a España. No obstante, la anotación que sirvió de “pista” se encuentra en Polonia, y por primera vez fue citada en 1822. Piwarski en su artículo proporcionaba los datos sobre Kuntze que en el futuro se confirmarían documentalmente, el historiador decía que el artista “jamás volvería a Polonia” y se refería al lienzo *La Visitación* del altar mayor de la iglesia, como una obra muy cercana a la escuela de los *Maratti*. Según Piwarski, Kuntze volvería a Roma y desde ahí el rey español le llamaría a la corte de Madrid¹⁹⁹. El investigador Piwarski (1822) no se refería al rey Fernando VI, hablaba de un “rey español”. Ninguno de los autores hasta la publicación de la nota biográfica sobre Kuntze por Zagórowski (1971)²⁰⁰ mencionaba la corte de Fernando VI. En las notas biográficas referentes a Kuntze publicadas entre 1822 y 1971²⁰¹, se hablaba de la “Corte de España”, “el rey español” o “la *Cour d’Espagne*”, nunca se señalaba directamente al rey Fernando VI. Se debe considerar por lo tanto que la información proporcionada por Zagórowski en el *Diccionario Biográfico Polaco*, editado por la *Academia de Ciencias Polaca*²⁰², fue sin fundamento documental y que no puede ser cierta. Durante mis estudios en el Archivo del Palacio Real de Madrid no he podido comprobar la presencia

Warszawa, 1937, p. 323; Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *Malarstwo...*, *op. cit.*, p. 418; Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Mariusz Karpowicz, *Sztuka...*, *op. cit.*, p. 242; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, pp. 368-369; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 113; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 44-45; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 37-38;

¹⁹⁸ Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 236; Erich Schleier, Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859; Erich Schleier, «Tadeusz...», *op. cit.*, p. 192; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 53;

¹⁹⁹ Jan Piwarski, *op. cit.*, p. 243;

²⁰⁰ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, pp. 205-206;

²⁰¹ Véase, nota 198;

²⁰² Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, pp. 205-206;

del artista en la corte de Fernando VI. Además, en la nota de Piwarski se señalaba que el viaje a España, el artista emprendió desde Italia, que parece lógico dado que Kuntze una vez terminado el *concurso* de otoño de 1759 pudo realizar tal viaje. El rey Fernando VI murió en septiembre de 1759, tampoco se sabe cuándo le llegó a Kuntze la oferta de trabajar en España, porque la invitación podría llegar a Italia, desde la corte de Carlos III. De manera que el artista podría emprender el viaje a España desde Italia y no desde Polonia como se ha pensado hasta ahora. Además, Piwarski proporciona la información sobre el “bello lienzo en el altar mayor en el convento de la Visitación, en Varsovia” de Kuntze²⁰³, se refieren a él, otros autores como, Grabowski (1844)²⁰⁴, Borowski (1856)²⁰⁵. Más tarde, el lienzo de Varsovia y el apunte documental en los archivos del convento dejó de tener importancia porque en las publicaciones posteriores, se le negó a Kuntze la autoría del lienzo. El conde Rastawiecki (1850) decía en el *Diccionario* que el autor del lienzo era Szymon Czechowicz²⁰⁶, el pintor Bonawentura Dąbrowski (1855) consideraba que “el cuadro de la *Visitación* en el altar mayor en la iglesia de las Visitadoras, según varios expertos no es de Koniecz, sino es una copia hecha por Czechowicz Szymon, según Carlo Maratti”²⁰⁷. A finales del siglo XIX, al publicar el *Catálogo de la Exposición Retrospectiva* celebrada en Varsovia (1898), se repetía que el lienzo de la iglesia de la Visitación era de Czechowicz²⁰⁸. En 1937, Janina Kraszewska publicó los datos documentales que testimoniaban claramente la intención de Kuntze de viajar a España y le devolvían la autoría del lienzo. Se trataba de una anotación en las *Crónicas* de la Orden de religiosas de la Visitación de Varsovia, en el folio 56, referente

²⁰³ Jan Piwarski, *op. cit.*, p. 243;

²⁰⁴ Ambroży Grabowski, *Kraków...*, *op. cit.*, 1844, pp. 125, 498 (nota 27);

²⁰⁵ Kacper Borowski, *op. cit.*, p. 372;

²⁰⁶ Edward Rastawiecki, *op. cit.*, p. 231;

²⁰⁷ Bonawentura Dąbrowski, «Rozmaitości. Uwagi i niektóre dodatki do dzieła pod tytułem: Słownik malarzów polskich, przez Edwarda Rastawieckiego. Tomów 2. Warszawa. 1850 i 1851», [En:] *Biblioteka Warszawska*, t. 1, Warszawa, 1855, p. 374;

²⁰⁸ Anónimo, «Czechowicz Szymon», [En:] *Krótkie wzmianki o niezujących malarzach polskich na Wystawie Retrospektywnej otwartej w maju 1898 roku w Warszawie*, Warszawa, 1898, p. 18;

a Kuntze en relación a la pintura en el altar mayor de la iglesia en Varsovia: “*Cet homme quitta la Pologne pour aller a la Cour d’Espagne ou il etait demandé et ne mit pas la derniere main a ce tableau qui ne laisse pas d’etre admiré de tous les bons Connoisseur*”²⁰⁹. La investigadora tampoco se refería a la corte de Fernando VI sino a «*la Cour d’Espagne*». En esa frase se basaron las posteriores biografías del artista, para entender por qué Kuntze dejó sin terminar una representación de la Visitación, *ne mit pas la derniere main*, y con tanta prisa abandonaría Polonia. En el Archivo del Palacio Real de Madrid no se ha localizado ninguna invitación por parte de la corte de Fernando VI. El rey Fernando VI que supuestamente le esperaba, murió en agosto de 1759. No se sabe dónde el artista recibió la noticia sobre su muerte. Eso podría significar que Kuntze cambiase sus planes en marcha y no llegaría a Madrid, en verano de 1759; por eso estaría participando en otoño de 1759, en el concurso en Roma.

Zuzanna Prószyńska propone dos hipótesis sobre la estancia de Kuntze en Madrid tampoco fundamentadas en ninguna fuente documental. La primera apunta que si ésta realmente tuvo lugar posiblemente sería más corta (1760-1763). Dado que en otoño de 1759, Kuntze se presentó al *Concurso Clementino* de la *Accademia di San Luca* en el que obtuvo el tercer premio, por el *Desnudo masculino* (dibujo con sanguina y tiza blanca sobre el papel gris) que actualmente se conserva en el archivo de la *Accademia*. Una segunda hipótesis de Prószyńska apunta que “quizás Kuntze nunca llegase a Madrid”²¹⁰. Ese dato biográfico sin sustento documental se sigue repitiendo como un hecho aceptado en todas las publicaciones posteriores dedicadas al artista. Los años que transcurren entre su partida de Polonia en 1759, después de la muerte de su mecenas polaco, el obispo Załuski, hasta la segunda estancia en Roma, en 1764, son los años menos conocidos de su trayectoria artística. Mientras que Wnuk basando los datos procedentes del *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, considera que el artista “a partir del año 1760, y no como afirma la mayoría de los historiadores de 1765/66 ó 1767, hasta su muerte (en 1793), (...) aparece registrado en Roma”. El investigador basa

²⁰⁹ Janina Kraszewska, *op. cit.*, p. 323;

²¹⁰ Mariusz Karpowicz, «Polonica...», *op. cit.*, pp. 390, 392 (il. 14); Mariusz Karpowicz, «Suplement...», *op. cit.*, p. 177; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, pp. 368-369;

sus afirmaciones en los datos de los registros del padrón. Según éstos, el artista vivía en la “via Pedacchia”, desde 1760 hasta 1769.²¹¹ Sin embargo, el mismo Wnuk afirma, que los *Libri Status Animorum* no se han conservado completos, “*Liber Status Animorum* de 1762 no se conserva completo. Solamente un fragmento que no incluye via Pedacchia”²¹². Los registros sobre Kuntze son de los años 1760, 1761 y del 1763²¹³. Sin embargo, considero que los datos al ser incompletos, no permiten negar su estancia en España, tal como lo hace Wnuk, “la información del Archivo al Laterano (...) excluye la posibilidad de una hipotética estancia de Kuntze, de 1759 a h. 1765/66, en Madrid y completa una laguna en su biografía”²¹⁴. En el padrón no se conserva el apunte del año 1762. Además, el artista pudo estar registrado en 1760, en Roma e iniciar el viaje a Madrid, dos meses más tarde, en febrero del mismo año. También podrían ser estancias cortas, por ello conservaba su vivienda en Roma. En 1762, Kuntze pudo estar en España pero de esas fechas no hay ningún apunte sobre el pintor en los *Libri*. Hay que destacar que no se conoce ningún encargo o trabajo de Kuntze de esos años en Roma (donde supuestamente vivía), ni en Italia. Es más, cuando trabajaba para los Agustinos en la región del Lacio, en los conventos alejados más de cien kilómetros de la ciudad, como Soriano nel Cimino, Cave di Palestrina o Veroli seguía registrado hasta 1769 en la parroquia de *S. Marco*²¹⁵ y luego en la de *S. Andrea delle Fratte*²¹⁶. En los *Libri*, estudiados por Wnuk, hasta la muerte de Kuntze en 1793 en la parroquia a la que se trasladó en 1769²¹⁷, no se anotan los periodos de ausencia de Kuntze en Roma. Seguramente tenía que vivir fuera de Roma porque los trabajos en los frescos, requerían

²¹¹ Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 113-114, 116 (notas 9-13, 15);

²¹² *Ibidem*, pp. pp. 114, 116 (nota 14);

²¹³ *Ibidem*, pp. 113-114, 116 (notas 10-15);

²¹⁴ *Ibidem*, p. 115;

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 114, 116 (notas 17, 19);

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 114, 116 (notas 24-25, 27, 30-31);

²¹⁷ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Mortuorum*, 27, VIII, (1784-1797), p. 90, núm. 1233, [En:] Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 115, 117 (nota 49), 117 (Anejo 3);

su presencia *in situ*. Por lo tanto, los registros en los *Libri* no comprueban su presencia continuada en Roma.

En Italia, Kuntze tenía los contactos a nivel artístico y personal con la colonia española. Según Zagórowski, posiblemente la primera esposa de Kuntze, era la hija de su maestro Francisco de Vergara, llamado Francisco Vergara III²¹⁸. Ese escultor vivió en Roma, hasta el año de su muerte en 1761, y era académico en la *Accademia di San Luca* y profesor en la *Scuola del Nudo*. Ese Vergara, escultor a quien Ceán consideraba el más famoso de la gran familia de artistas valencianos, obtuvo una pensión para ir a Roma, donde estudió con Felipe Valle. Su talento y trabajo, según Ceán, le proporcionó varios premios de la *Accademia*. El artista murió en Roma, en 1761²¹⁹. Zagórowski no cita la fuente documental sobre el matrimonio de Kuntze con la hija de Vergara. No obstante, dado que su biógrafo sitúa al artista polaco en Valencia, también podría tratarse de la hija del primo de Francisco de Vergara, Ignacio de Vergara, también escultor residente en Roma, y que al volver a Valencia, trabajó en la fundación de la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, consiguiendo que el rey aprobara la junta preparatoria. Fue nombrado su director, y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le designó miembro de mérito en 1762²²⁰. Zagórowski sitúa la actividad artística de Kuntze en Valencia, “donde gracias al apoyo de los Vergara, trabajaría para la familia de Dos Aguas y Medinaceli”, pero es un dato que no se ha podido comprobar documentalmente²²¹.

Finalmente, un testimonio indirecto atestiguan los documentos del Archivo del Palacio Real, una partida de bautismo de la capilla real de una niña, bautizada el 11 de febrero 1760 con los nombres de “Leonarda Polonia Thadea”. Tenía que ser un acto de

²¹⁸ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, pp. 205-206; Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, p. 113;

²¹⁹ Juan Agustín Ceán Bermúdez, «VERGÁRA (D. Francisco)», [En:] *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid 1800, edición de Miguel Morán Turina, Madrid, 2001, pp. 184-187;

²²⁰ Juan Agustín Ceán Bermúdez, «VERGÁRA (D. Ignacio)», [En:] *Ibidem.*, pp. 187-188;

²²¹ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206;

simpatía por parte de un empleado de palacio, Leonardo de Quadros²²², el bautizar a su hija con nombres tan poco corrientes y que indican la presencia del *Taddeo Polacco* en Madrid a principios de 1760. Por lo tanto habría que relacionar la actividad artística de Kuntze con la corte del hermanastro de Fernando VI, Carlos III. Además en Madrid estaba trabajando en los frescos de la iglesia de Santa Bárbara y del Palacio Real su amigo de Roma, Corrado Giaquinto.

El presente trabajo propone la tesis de que la llamada a Kuntze desde Madrid partiría de Giaquinto, una llamada de amigo. Al no poder encontrar la documentación que demuestre la invitación por parte de Fernando VI ni de Carlos III a la corte cabe la hipótesis de que fuese el mismo Corrado Giaquinto quien apoyara la invitación a Kuntze a Madrid como colaborador suyo. Se estudiará por lo tanto la trayectoria profesional de Corrado Giaquinto en los años 1760-1763, para ver en qué puntos podrían converger sus respectivas actividades artísticas en la corte madrileña, prestando una especial atención a los trabajos de Kuntze que se encuentran en Madrid y que son tema del presente trabajo.

Los investigadores señalan la actividad artística de Kuntze en la *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*²²³, si realmente hubo alguna relación profesional entre los dos artistas ésa podría haberse desarrollado alrededor de la *Fábrica*. Giaquinto con la llegada del nuevo rey Carlos III y los cambios en la dirección de las obras en la Corte, perdió gran parte de su influencia. Cosa que tal vez sí se habría podido ultimar si Fernando VI hubiese seguido reinando en 1760. Por lo tanto, habría que estudiar los proyectos para los cartones, cosa que Kuntze sabía hacer, porque conocía la técnica de *gouache*, aprendida en la *Académie de France* y ya había trabajado anteriormente en Roma, preparando los cartones para los tapices.

La fábrica de tapices de Madrid fue fundada por la iniciativa regia, de Felipe V y su objetivo era práctico, abastecer y decorar las residencias reales. Y aunque su empresa de mayor envergadura era la reproducción de las pinturas de Teniers y Wouvermans, sus

²²² Archivo General de Palacio, Real Capilla, *Libros Parroquiales*, Libro 3, folio 22;

²²³ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859;

talleres estimulaban muchas novedades y los mejores pintores del rey, entre ellos, Luca Giordano, Francesco Solimena y Corrado Giaquinto, se disponían a preparar los cartones para los tapices, sobre todo, de los originales flamencos. Para la fábrica también trabajaron los artistas españoles, Andrés de la Calleja (1705-1785), Antonio González Ruiz (1720-1785) y Antonio González Velázquez. Sin embargo, el pintor de Carlos III, Anton Raphael Mengs estimulaba a los jóvenes pintores para que se dedicasen a preparar los cartones nuevos, más personales. Su idea culminó en 1775 con la constitución de un equipo de pintores, entre los que se encontraba Ramón Bayeu, José del Castillo y Francisco de Goya, y Francisco Bayeu, encargado de supervisar su producción²²⁴. A pesar de que en el archivo documental de la *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*, no se ha podido confirmar la colaboración de Kuntze, ni tampoco se han localizado obras del artista, considero que no se puede rechazar categóricamente la posibilidad de que el pintor polaco colaborara artísticamente en las actividades de la institución.

Mientras que es poco probable que Kuntze estuviera activo en la decoración pictórica del Palacio Real de Madrid que terminaba Corrado en esos años. Zagórowski señala que Kuntze “trabajó en las residencias de Aranjuez y El Escorial”²²⁵, el dato que tampoco se ha podido confirmar en los archivos del Palacio Real de Madrid.

Sin embargo, es más probable la actividad de Tadeusz Kuntze en los trabajos para el Monasterio de las Salesas Reales y su iglesia de Santa Bárbara, en Madrid que también mencionan los investigadores, relacionando al pintor polaco con los “numerosos lienzos de altar” y el proyecto para el sepulcro de Fernando VI²²⁶. Schleier tacha de “evidentemente errónea” la atribución de los lienzos a Kuntze²²⁷. Sin embargo, no se puede excluir la participación del artista polaco en los trabajos del monasterio. Dado que la construcción del monasterio-refugio de Madrid era una gran empresa

²²⁴ Enrique Lafuente Ferrari, *op. cit.*, pp. 395-396;

²²⁵ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 91 (nr 244; nr 245);

²²⁶ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 91 (nr 237; nr 247);

²²⁷ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, pp. 859, 878 (nota 11);

porque en él se iban a albergar los sepulcros reales, de Fernando VI y Bárbara de Braganza. La orden de las religiosas de la Visitación, fundada por San Francisco de Sales y Santa Juana Francisca Fremiot, baronesa de Chantal, fue la elegida por la Reina que por no ser la madre de un rey, a la muerte de su marido se podría refugiar en él. Sería por lo tanto un lugar de residencia en el caso de la viudedad de la reina. El convento también desempeñaba la función del colegio para las doncellas nobles.

El 26 de junio de 1750 se puso la primera piedra y el 17 de abril de 1757 ya estaba terminada la cruz de la cúpula. La arquitectura del templo era una mezcla de modas neoclásicas y barrocas que coincidía con los gustos franceses, sin embargo, la decoración del interior con los italianos. El arquitecto encargado de las obras era el francés, François Carlier con quien colaboró el español, Francisco de Moradillo y en las esculturas el italiano, Giovanni Domenico Olivieri²²⁸. La fundación despertaba numerosas críticas del pueblo cuya arquitectura no gustó al pueblo: “Bárbara Reina, bárbaro gusto, bárbara obra, bárbaro gasto”. La reina murió el 27 de agosto de 1758, el dinero dejaba por testamento a su hermano Pedro de Portugal, instituido por ella su heredero universal²²⁹. A partir del noviembre de 1757, Corrado Giaquinto estuvo encargado de supervisar las labores pictóricas dentro de la iglesia cuya decoración corría a cargo de los hermanos González Velázquez (Antonio, Luis y Alejandro)²³⁰. Se colocaron los recuadros con escenas de la vida de san Francisco de Sales y en las naves del crucero, *San Fernando ante Nuestra Señora* y *Santa Bárbara ante Cristo*. Las pinturas en la media naranja de la bóveda representan, *Natividad*; *Anunciación*; *Presentación* y *Asunción de Nuestra Señora*, en la cabecera de la iglesia se representa, *La Coronación de Nuestra Señora*. Actualmente no se puede apreciar toda la belleza de las pinturas, dado que los frescos sufrieron daños en el incendio de 1908 y fueron

²²⁸ Ramon Guerra de la Vega, *Iglesias y Conventos del Antiguo Madrid*, Madrid, 1996, pp. 198-202; Luigi Ferrarino (a cargo de), «DE MURA, Francesco (detto Franceschiello)», [En:] *Dizionario degli Artisti Italiani in Spagna*, Madrid, 1977, p. 99; Conde de Polentinos, *El monasterio de las Salesas Reales de Madrid*, Madrid, 1916, pp. 20-21, 33-42;

²²⁹ José del Corral, *El Madrid de los Borbones*, Madrid, 1991, pp. 22-24;

²³⁰ Jesús Urrea Fernández, «Corrado...», *op. cit.*, p. 45; Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.* p. 99;

repintados²³¹. No obstante, D'Orsi considera que los trabajos pictóricos fueron aplazados y no empezarían hasta 1758 dado que las obras en la iglesia terminaron en ese año²³². Mientras que Jesús Urrea opina que los trabajos relacionados con la pintura en las bóvedas coincidirían con la inauguración del templo en 1756, o antes de abril de 1758 año en el que Luis González Velázquez afirmaba que había pintado el monasterio con la asistencia de Giaquinto²³³. Por su parte, el conde Polentinos menciona el 25 de septiembre de 1758 como la fecha de la consagración de la iglesia y el 30 de diciembre del mismo año, el final de los trabajos²³⁴.

En las publicaciones polacas entre las obras atribuidas a Tadeusz Kuntze se encuentran enumerados “varios cuadros de altar para la iglesia de Santa Bárbara en Madrid”²³⁵, sin embargo, no se menciona el tema representado en dichas obras. Como la posible fecha de la ejecución de los lienzos se señalan los años 1760-1764(?)²³⁶. No se indica de qué lienzos se trata y en ningún estudio español se señala a Tadeusz Kuntze como autor de las pinturas en la iglesia de la Visitación. No obstante, Ponz enumeraba las cinco palas de altar que se encuentran en la iglesia, en su *Viaje de España* indicando el nombre del artista, “la pintura de la Visitación de Nuestra Señora que hay en medio de ellas la hizo en Nápoles Francisco de Muro acreditado en aquella ciudad. (...) Cada altar tiene también un cuadro con marco de bronce. El primero, entrando a mano derecha, representa a San Francisco de Sales y a Santa Juana Chantal, fundadora de esta Orden, obra de Conrado Giacuinto. En el de enfrente hay una Sacra Familia, y la hizo Francisco Cignaroli, célebre pintor de Verona, (...). El del crucero al lado de la Epístola, que representa a San Francisco Javier y a otros santos, lo hizo Francisco de Muro en Nápoles, (...). El que hay de San Fernando al lado del Evangelio es de don José

²³¹ Alberto Tamayo, *Las iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, 1946, pp. 246-253;

²³² Mario d'Orsi, *op. cit.*, p. 97;

²³³ Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 121;

²³⁴ Conde de Polentinos, *op. cit.*, p. 267;

²³⁵ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 91 (nr 237);

²³⁶ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 91 (nr 237);

Filipart”²³⁷. La Reina quería que Francesco de Mura viniera personalmente desde Nápoles, sin embargo, el artista nunca llegaría a Madrid, según una anécdota su mujer se opuso a tal viaje, el pintor recibiría las medidas del cuadro para ejecutar la escena de la Visitación y lo mandaría a España una vez terminado. El artista italiano se especializaba en los temas de historia y retratos, su pintura anunciaba, el arte neoclásico. En diciembre de 1753, don Alfonso Clemente de Aróstegui informaba que desde Nápoles se iban a mandar dos cuadros de Francisco de Mura *Santa Bárbara* y *San Francisco Javier* para que se colocasen enfrente del cuadro *Santa Familia* de Giaquinto que finalmente se colocó en la sala capitular²³⁸. Los lienzos de altar de Kuntze podrían estar colocados en otras dependencias de la iglesia o de la clausura. Ponz no enumera todas las pinturas que pudo ver habla por ejemplo de, “cuatro cuadritos de devoción de Carlos Marati y algunos otros de diferentes manos”²³⁹. Aunque en la investigación no se ha podido comprobar la participación del artista polaco en los frescos de la iglesia, ni tampoco se han podido localizar en ella sus obras, no se puede excluir esa posibilidad, quizás en las labores junto a Giaquinto. Sin embargo, es poco probable por cuestiones cronológicas que Kuntze ejecutara los trabajos fresquistas de la iglesia pero sí, de que estuviera participando en la pintura de los lienzos para los altares, dado que eran pintores del círculo de Corrado que trabajaron en la iglesia.

En el siglo XVIII, el tema de la Visitación era muy popular. Giaquinto pintó varios lienzos dedicados a los temas marianos. Uno de ellos tras su regreso de Madrid a Nápoles en 1762. Actualmente el cuadro, pintado para la iglesia de San Luigi di Palazzo, se conserva en el *Museum of Fine Arts* de Montreal²⁴⁰. Una representación del tema muy similar de la mano de Francesco Solimena, se exhibe en la iglesia de Santa

²³⁷ Antonio Ponz, «Iglesia y Convento de la Visitación», [En:] *Viaje de España*, 2, t. V, Madrid, 1772, edición de Casto María del Rivero, Madrid, (1947) 1988, pp. 150-151;

²³⁸ Archivo General de Simancas, E, Dos Sicilias, leg. 5.857, f. 105, [En:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 485 (LXXI); Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.* p. 95 (nota 39); Jesús Urrea Fernández, «Corrado...», *op. cit.*, pp. 44-45;

²³⁹ Antonio Ponz, *op. cit.*, p. 152;

²⁴⁰ Nicola Spinosa, *op. cit.*, pp. 24-25;

María di Donnalbina, en Nápoles. Por otro lado, Kuntze estuvo trabajando en el lienzo de la *Visitación* para la iglesia de la misma orden religiosa, de las salesas en Varsovia, cuando le llegó la invitación de la Corte española²⁴¹. Al comparar las dos *Visitaciones*, la de Varsovia y de Madrid, que ilustran la alegría del silencioso encuentro entre Isabel, Zacarías, María y José, se puede observar que los sentimientos de los personajes se presentan de forma gradual. Los dos cuadros fueron ejecutados prácticamente al mismo tiempo, y en ellos se podrían ver algunas similitudes en los esquemas compositivos, en la gama cromática de tonalidades claras, que contrasta con el fondo oscuro y en las figuras alargadas de los retratados.

Zagórowski opina que Kuntze participó en los proyectos para el monumento funerario (h. 1759) (?) del rey Fernando VI, en la iglesia de las salesas en Madrid, según el historiador, “Carlos III encargó el proyecto del sepulcro a Kuntze, ejecutado por Francisco de Bergara”²⁴². La Reina Bárbara de Braganza murió en 1758, y su marido la acompañaría en su eterno viaje un año más tarde, para entonces la comunidad de las salesas ya habitaba el convento. Los dos monumentos funerarios del rey y de la reina están unidos por las paredes traseras. El sepulcro del rey esculpió Francisco Gutiérrez según el modelo dibujado por el arquitecto Francesco Sabatini²⁴³. Ceán hace una descripción detallada del sepulcro de Fernando VI, “la escultura del sepulcro de Fernando VI que está en el crucero de la iglesia al lado de la epístola, dentro de un arco o un nicho cubierto de mármoles. En la clave está el escudo de las armas reales sostenido por un niño y por la fama; y a los lados de la urna las estatuas de la justicia y de la abundancia; sostienen dos leones la urna, y en el frente de ella está *baxo-relieve* que representa las tres nobles artes acogidas *baxo* la real protección; hay dos niños sobre la urna, uno la descubre levantando el paño con que está cubierta, y otro tiene una espada en la mano; se figura una pirámide en el fondo del nicho y en ella el tiempo, que tiene en una mano la medalla del retrato del rey y con la otra le señala.” Sin embargo, Ceán en su *Diccionario* no se refiere a la participación de Sabatini, algo sorprendente si

²⁴¹ Janina Kraszewska, *op. cit.*, p. 323;

²⁴² Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 91 (nr 243);

²⁴³ Ramón Guerra de la Vega, *op. cit.* pp. 198-202; Alberto Tamayo, *op. cit.*, pp. 251-252;

realmente fuera el autor del proyecto: “A poco tiempo de haber regresado a Madrid [de Roma donde fue pensionado] executó el modelo de la escultura del sepulcro de Fernando VI para la iglesia de las Salesas reales, que fue aprobado por los que dirigían la obra, y que no pudo hacer por las rebaxas que había propuesto D. Juan León. Las consecuencias de preferir lo más barato en una obra de tanta consideración fueron, que no pudiendo León dar el debido cumplimiento, se vieron precisados a echar mano de Gutiérrez para concluirirla, y desechar algunas piezas comenzadas, que no correspondían al modelo”²⁴⁴. Portela corrigió la descripción de Céan, al indicar que se trataba de las estatuas de la Paz (y no de la Abundancia, como escribió Céan) y de la Justicia²⁴⁵. Se puede ver que por lo menos hubo dos proyectos para el monumento funerario de Fernando VI, quizás en alguno participaría Kuntze, cosa que no se ha podido demostrar a través de las fuentes documentales del Archivo del Palacio Real. Tadeusz Kuntze casado con la hija de Vergara²⁴⁶, pudo trabajar en los diseños para el sepulcro en Madrid. No obstante, cabe también la posibilidad de que se tratase no del sepulcro en la iglesia de las salesas en España, sino del túmulo funerario levantado en Roma, en la iglesia de la *Santissima Trinità degli Spagnoli* “en las honras de los reyes D. Fernando el VI y D^a Bárbara” porque el encargado de realizarlo “en pasta y madera las estatuas del túmulo” era Francisco de Vergara²⁴⁷. El túmulo funerario era una arquitectura efímera para celebrar las exequias por la muerte del Rey. El escultor Vergara, tenía a su cargo a los pensionados españoles en Roma. En la Archivo de la iglesia de los trinitarios españoles en Roma, en el apartado de los gastos de la sacristía, en el mes de septiembre de 1759, se puede leer el siguiente apunte de gasto, “En traer, ajustar el túmulo para la

²⁴⁴ Juan Agustín Ceán Bermúdez, «GUTIÉRREZ (D. Francisco)», [En:] *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid 1800, edición de Miguel Morán Turina, Madrid, 2001, pp. 246-248;

²⁴⁵ Francisco Portela, «Francisco Gutiérrez y el sepulcro del Rey Fernando VI», [En:] *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid-Aranjuez 27-29 abril de 1987, p. 603;

²⁴⁶ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, pp. 205-207;

²⁴⁷ Juan Agustín Ceán Bermúdez, «VERGÁRA (D. Francisco)», [En:] *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid 1800, edición de Miguel Morán Turina, Madrid, 2001, p. 187;

honras de Fernando VI”²⁴⁸. En septiembre de 1759, Kuntze estuvo en Roma porque participó en el *Concurso Clementino* por lo tanto es probable su colaboración artística en las exequias por el rey, celebradas en Roma.

Finalmente, hay que subrayar que a pesar de no poder comprobar la participación alguna de Kuntze en los proyectos para el monumento funerario de Fernando VI, en Madrid, en la obra se puede ver un nexo estilístico y compositivo con el monumento funerario de Maria Klementyna Sobieska, que es el objeto artístico relacionado con Polonia más importante del interior de la Basílica de San Pedro, en Roma. Maria Klementyna Sobieska era esposa del pretendiente al trono inglés Jacobo III Estuardo y su monumento funerario es la obra conjunta de tres grandes artistas del momento, fue proyectado por Filippo Barigioni, las esculturas las realizó Pietro Bracci, y el retrato en mosaico, Pietro Paolo Christofari (Cristofani) que se había inspirado en el cuadro de Ludwik Stern²⁴⁹. El monumento de Maria Klementyna se colocó en la nave izquierda de la basílica encima de la puerta que conducía a la escalera de la cúpula. La construcción ocupó todo el parámetro del muro comprendido entre dos columnas y la altura de la nave. Los trabajos duraron tres años (1739-42) y la obra fue inaugurada el 22 de enero de 1745. Los fundadores eran los papas Clemente XII y Benito XIV. El arquitecto y escultor Barigioni continuaba el estilo barroco de Bernini al que añadía algunos elementos nuevos, relacionados con la discreta elegancia clasicista del *Settecento*, una composición en pirámide y las telas caídas libremente alrededor de la puerta. Sin embargo, el gusto romano cambiaba, el artista posiblemente por eso no se atrevió proyectar la decoración en la apertura de puerta tal como lo había hecho Bernini con el monumento de Alejandro VII. No aparecía la simbología de la puerta-arco, cuya tradición se remontaba al arte etrusco. Las esculturas en el monumento de Maria Klementyna fueron realizadas por el artista romano Pietro Bracci (1700-1773), un escultor muy preparado que estudió en la *Accademia di San Luca*, con Giuseppe Chiari

²⁴⁸ Archivo de la iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli, Roma, «Gastos del Mes de Septiembre del año de 1759», [En:] *Libro de Gastos de la Nueva Fundación*, A-II.2.1, folio 78 bis;

²⁴⁹ Janusz St. Pasierb; Michał Janocha, *op. cit.*, p. 16;

y Camillo Rusconi. El artista escogió para la escena una alegoría, *Amore Sacro* (la personificación del Amor) y tres *putti*. Además, en la composición aparecía un obelisco, elemento que ya había sido empleado anteriormente, en el monumento fúnebre del cardenal Paolucciego, en la iglesia de S. Marcello (1736) y en el del cardenal Calcagnile, y en la iglesia de S. Andrea della Valle²⁵⁰. Pietro Paolo Cristofani (Cristofari) (1680-1748) fue autor del retrato ovalado de la reina inspirado en el cuadro de Ludwik Stern (1709-1772). Stern trabajaba en Roma y por sus contemporáneos que le consideraban un espléndido retratista y pintor de historia, estaba llamado *la Stella italiana*²⁵¹. El monumento está situado entre dos columnas, *sopraporta* cobija en el arco una corona de laurel con una banda de bronce dorado sobre la que está colocada la fecha KAL. FEB./ XXI. Sobre la cornisa se encuentran dos *putti* medio tumbados hechos en mármol blanco que sostienen las insignias de la reina. El que se encuentra a la derecha sujeta la corona, colocada en el eje de la entrada y de toda la composición, mientras que el que se encuentra de otro lado, el cetro. Encima de la composición se encuentra el sarcófago del pórfido púrpura con la inscripción: MARIA CLEMENTINA M.[agnae] BRITA[niae] / FRANC.[iae] ET HIBERN.[iae] REGINA. El sarcófago está cubierto parcialmente por el cortinaje arrugado de alabastro con vetas rosáceas, y adornado con flecos dorados. La figura de mujer esculpida en mármol blanco representa la *Carità verso Iddio*, con el brazo derecho sujeta el retrato ovalado de la difunta mientras que el izquierdo levanta. En la mano levantada, sostiene la llama dorada que simboliza el “amor”, su mirada dirigida por encima de la llama nos indica hacia Quién dirige sus sentimientos. Sin embargo, Janusz Pasierb al presentar su interpretación iconográfica, consideraba que *Carità verso Iddio* podría ser desde el punto de vista teológico ambigua. La “*Caritas*” o la “*Agape*” griega, era desconocida para la antigüedad pagana no era un amor que se levanta hacia lo supremo y lo mejor, sino que se acercaba a quien era más débil e inferior. El amor del hombre hacia Dios debería describirse con el término *Amor*, porque es el sentimiento dirigido por alguien que es más feo frente al

²⁵⁰ Ibídem., pp. 170-172; Tadeusz Chrzanowski; Marian Kornecki, *op. cit.*, pp. 127-130;

²⁵¹ Janusz St. Pasierb; Michał Janocha, *op. cit.*, pp. 170-172; Tadeusz Chrzanowski; Marian Kornecki, *op. cit.*, pp. 127-130;

más bello, un sentimiento que se levanta por encima del hombre y por encima de sus debilidades.

La interpretación iconográfica del *Amor Dei* era difícil para los artistas. Las personificaciones de las virtudes, sobre todo teológicas, que «alimentaban y daban de comer» son de género femenino, a pesar de que la raíz del femenino *virtus* – virtud sea *vir*, -i – hombre. La presencia de los tres *putti*, los niños alados o amorcillos, añadía a la escena un nuevo contexto, la transformaba en una verdadera *Carità*, la *Caritas* presentada como mujer amamantando a los niños. El retrato en mosaico de la difunta era la parte más rococó del monumento funerario. En él, aparecía una mujer joven en peluca blanca, vestida en un traje amarillo con volantes blancos. En el escote colgaban joyas tan queridas por Maria Klementyna. Sobre el vestido llevaba un abrigo regio en tono rosa, rematado con armiño. El pecho cruzaba una banda azul de seda. El retrato estaba enmarcado con el bronce dorado, en forma de hojas de laurel. En el segundo plano, a manera del fondo para el grupo de Amor, los *putti* y el retrato de Maria Klementyna aparecía el cielo azul, cromáticamente uniforme con nubes blancas. Sobre el fondo estaba sobrepuesto el obelisco, monolítico de pórfido, que era su simbología solar, después de la conquista de Egipto, se popularizó en la Roma antigua. El cristianismo prestó al “obelisco” la interpretación cristológica y a partir de entonces empezó a simbolizar la cruz, que además solía colocarse encima, y también podía representar al mismo Cristo. El obelisco de la plaza de San Pedro se sobreponía visualmente con el Cristo de la Resurrección de la fachada de la basílica. El obelisco se podría relacionar también con la simbología cristiana de la luz, como el rayo solar, dirigida *ad coelum*, que era el modelo para la mente humana, la indicación cómo tenía que buscar a Dios. Los cuatro lados del obelisco significaban las cuatro direcciones del mundo, un mundo grande y extenso. Desde la perspectiva del espectador el obelisco se estrechaba en la parte superior. Pero una visión diferente se presentaba, desde el lado divino, los rayos que salían del sol se expandían por todo el mundo. El obelisco era una inscripción simbólica del movimiento descendiente y ascendiente entre el mundo y el hombre que lo habitaba, por un lado y el Dios por el otro. El momento de la muerte era el momento del reencuentro del hombre con la divinidad, y del reencuentro definitivo con Dios. Por esas razones, el obelisco fue incluido en el monumento funerario de

Sobieska. El retrato de la difunta también tenía un significativo aunque en los monumentos funerarios de ese período desaparecieran los retratos del difunto. El difunto no aparecía muerto como en el arte medieval ni dormido o vigilante como en el renacimiento o el barroco. La muerte estaba privada de terror y el retrato tenía que conmemorar el triunfo de la *mondanité*. Pasierb recordaba la relación entre el retrato de Sobieska con la simbología egipcia del retrato funerario y la tradición polaca en la que se colocaba sobre el ataúd la imagen pictórica del difunto.

La imagen de la reina era el elemento, que unía entre sí dos espacios de la composición que representaban, la tierra y el cielo. La reina miraba hacia abajo donde se encontraban los símbolos terrenales de la fama y la gloria, donde había dejado a sus seres cercanos. Sin embargo, su retrato sujetaba el Amor y el *putto*, que lo toca con las manos veladas, indicando que desempeñaba una función especial, relacionada con los asuntos sagrados. La escena se relacionaba de esa forma con la estética bizantina y la medieval, que estaba presente en el barroco en la iconografía de *Assumptio animae*, por ejemplo, en el cuadro de El Greco *El entierro del conde de Orgaz*²⁵².

Giaquinto partió de Madrid en 1762²⁵³ pudo ser también el motivo de la marcha de Kuntze, quizás a Valencia, donde vivía la familia de su suegro, los Vergara. Según Zagórowski (que no proporciona la fuente documental), Kuntze trabajó para los Marqueses de Dos Aguas y la Casa de Medinaceli, gracias al apoyo de la familia Vergara. Tras la muerte de la primera esposa, el artista partió hacia Italia²⁵⁴. Como un hipotético testimonio de su estancia en la ciudad se conserva en la Generalitat un biombo con las escenas de paisaje que sin embargo no se ha podido localizar, y que aparece citado en algunas publicaciones²⁵⁵.

²⁵² Janusz St. Pasierb; Michał Janocha, *op. cit.*, pp. 173-176;

²⁵³ Leticia de Frutos Sastre, «Cronología», *op. cit.* p. 104;

²⁵⁴ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, p. 113;

²⁵⁵ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 91 (nr 242); Jaume Socias Palau, *op. cit.*, pp. 78 (il.), 79;

V.- LA BIOGRAFÍA Y LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE TADEUSZ KUNTZE EN ITALIA – POSTERIOR A SU VIAJE A ESPAÑA

Después de su viaje español Kuntze no regresó a Polonia. En otoño de 1763 murió Augusto III y con esa muerte terminaron los gobiernos sajones en su patria. El siguiente y el último rey Stanisław August Poniatowski, como dice Norman Davies, era “un personaje trágico y noble al mismo tiempo”²⁵⁶. Fue establecido en el trono polaco, con la ayuda de los ejércitos rusos porque contaba con la confianza de Catalina la Grande. De joven cuando estuvo en San Petersburgo como delegado sajón, era uno de sus amantes, su tragedia consistía en que quizás no supo separar sus pasiones de los deberes de un gobernante leal a su país. Poniatowski era un político, que conocía bien Europa, y le eran muy cercanas las ideas ilustradas de reformar el país pero al mismo tiempo estaba obligado a mantener la supremacía rusa. Rusia en los años sesenta del siglo XVIII, gracias a numerosos tratados firmados con Prusia, Dinamarca e Inglaterra creó una red de relaciones políticas en la Europa del Norte. En ese sistema, Polonia se convertía en un aliado más de Rusia pero bajo su protección. El momento decisivo para Rusia para fijar su política fue, cuando en 1762, el zar Pedro III, aliado de Prusia, expulsó de Curlandia al príncipe Carlos, protegido de Augusto III. La candidatura de Poniatowski para el trono polaco estaba acordada con Prusia, mientras que la oposición en Polonia no contaba con ningún candidato serio. Las tropas rusas entraron en Polonia y mantuvieron bajo sus mandatos *la Dieta de Elección*. Stanisław August fue elegido Rey de Polonia, un rey que durante treinta años quiso reformar y mantener la independencia de su país. Pero reformar era casi imposible, para conseguir abolir el derecho de la nobleza al *liberum veto*, hubiera necesitado el apoyo de la propia nobleza en la votación en la Dieta, algo imposible, el rey intentó también limitar el intervencionismo ruso, algo imposible. Como dice el historiador británico “intentó en tres ocasiones romper el círculo vicioso” y no lo lograría jamás, las tres veces las tropas de Catalina la Grande entraban en el país para llevar a cabo el siguiente reparto, hasta aniquilar el reino y llevarse consigo al mismo rey a San Petersburgo donde moriría. Las

²⁵⁶ Norman Davies, *Europa...*, op. cit., p. 707;

propuestas de las reformas en los años sesenta del siglo XVIII le llevarían al conflicto bélico. La guerra civil (1768–1772) en contra de las reformas llevada por la *Confederación Barska* (de la ciudad de Bar, Podolia, actualmente Ucrania), quedaría sofocada gracias a los ejércitos rusos pero su consecuencia fue el primer reparto. La *Confederación* que nació porque se oponía a la curatela rusa del país, a su protegido, el rey Poniatowski, y se enfrentó al ejército ruso que lo amparaba, se consideraría el primer levantamiento nacional polaco. En el año 1787-1792, el apoyo del rey a las reformas propuestas por la *Dieta de los Cuatro Años*, y para la *Constitución de 3 de Mayo* (1791), acabaría en el segundo reparto y finalmente el apoyo del rey al levantamiento de Tadeusz Kościuszko (1794-1795) condujo al último, tercer reparto, y la desaparición total del país. Stanisław August Poniatowski abdicó el día cuando su santo celebraba Catalina la Grande, en 1795²⁵⁷.

Tadeusz Kuntze estuvo en oposición al nuevo monarca tal como se puede deducir de su *Autorretrato* conservado hasta el año 1939 en la colección de la familia de los condes Szeptycki²⁵⁸. Se trata de un gouache y el artista en él, aparece vestido con el gorro burgués cuadrangular, la *rogatywka*. A principios del siglo XVIII, ese tipo de gorro con un reborde ancho de piel de cordero y la copa de paño rojo carmesí, se puso de moda en Polonia. Posteriormente empezó a formar parte del traje popular de Cracovia y se hizo tan corriente que ese tipo de pieza para cubrir la cabeza se relacionaban en Europa, con Polonia e incluso se lo llegaría a denominar “el gorro polaco”. En 1768, lo utilizaron los partidarios del movimiento de la *Confederación Barska*. No era ninguna casualidad que el pintor se retratase en él porque así relacionaba sus ideas políticas con los *confederados* es decir con los opositores del rey Stanisław August Poniatowski. Entre sus partidarios estaba Anna Sapieha de Jabłonowski, que en 1770 llegó a Roma y se convirtió en la mecenas de Kuntze. Por lo tanto el gouache tuvo que realizarse en esos años, hacia 1770. El traje le relacionaba a Kuntze con el círculo artístico e intelectual de Cracovia, en oposición a Varsovia, más favorable a Poniatowski. Además su identidad

²⁵⁷ Henryk Samsonowicz, *op. cit.*, pp. 228-231; Norman Davies, *Europa...*, *op. cit.*, pp. 707-710; Mariusz Markiewicz, *op. cit.*, pp. 661-672;

²⁵⁸ Maciej Loret, *Życie ...*, *op. cit.*, pp. 293, 325 (fig. 23);

nacional se subrayaba con otros elementos del traje, el *kontusz*. Sin embargo, el artista se encontraba en un paisaje de la arquitectura romana, procedente de la Antigüedad, con una carpeta de dibujos y un lápiz en la mano que demostraba su respeto a la tradición del clasicismo romano²⁵⁹. Se conservan dos dibujos preparatorios, el primero a lápiz y tinta sepia, en la *Colección de Witold Zahorski* en Roma, el otro hecho con tinta en la *Colección de Federico Zeri*²⁶⁰.

Los primeros encargos documentados que recibió Kuntze tras su regreso a Italia proceden de la orden agustina, representa el tema de *La Asunción de la Virgen*, en el altar mayor, de la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano, siendo posiblemente según las palabras de Schleier “la primera gran obra realizada en Italia tras su regreso de Polonia (...)”²⁶¹. Kuntze trabajó para la orden de los Agustinos varios años (h.1765-1777) y en diferentes localidades del Lacio, no solamente en Bracciano también en Soriano nel Cimino, Cave di Palestrina y Genazzano, el profesor Schleier relaciona estrechamente la actividad arquitectónica de Nicola Faggioli, quien recibió la nominación para el arquitecto de la orden agustina el 7 de mayo de 1764, tras la muerte de Murena²⁶², y la pictórica de Tadeusz Kuntze. La colaboración del artista polaco, desde el año 1765 con la orden agustina tuvo que ser importante, lo que permite llamar a Kuntze según las palabras de Schleier: “in analogía al titolo ufficiale del Faggioli de «Architetto dell’Ordine» - pittore dell’Ordine agostiniano della provincia di Roma”²⁶³.

En Italia, Kuntze gracias a su talento y diferentes contactos personales trabajó para el cardenal de York y el obispo de Frascati, Enrique Benedetto Stuart (1771-1777)²⁶⁴ o

²⁵⁹ Władysław Kopaliński, «KONFEDERACJE»; «ROGATYWKA», [En:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 2001, pp. 508-509, 988;

²⁶⁰ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372;

²⁶¹ Erich Schleier, «L’ultimo...», *op. cit.*, p. 101;

²⁶² Ugo Donati, «Gli architetti del Convento di Sant’Agostino a Roma», [En:] *L’Urbe*, V, 8, 1940, p. 26 (nota 31); Erich Schleier, «L’ultimo...», *op. cit.*, pp. 96, 109 (nota 16);

²⁶³ Erich Schleier, «L’ultimo...», *op. cit.*, pp. 96-97, 101;

²⁶⁴ Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, p. 113;

(1775-1778, según un estudio más reciente)²⁶⁵. En 1770, a Roma llegó Anna Sapieha de Jabłonowski, una gran mecenas de arte y ciencias que tras la elección de Poniatowski, viajó a las cortes de Viena y París para apoyar a los insurrectos en contra del rey. La princesa encargó a Kuntze varias pinturas de temática religiosa para la iglesia de Korc pero su visita a Roma se relacionaba con otro encargo, quería aclarar los temas de la herencia de Jacobo Sobieski, el padre de Maria Klementyna y el abuelo del príncipe Enrique Estuardo, el cardenal de York. Posiblemente gracias a su protección, Kuntze empezaría a trabajar para los Sobieski-Estuardo. El artista pintó los retratos de los padres del cardenal, de Maria Klementyna Sobieska, y su marido, Jacobo III Stuardo, así como decoró con frescos la *Capella della Madonna Rifugio dei Peccatori* de la iglesia del *Gesù*; el palacio episcopal; el seminario y su nueva biblioteca, en Frascati. Kuntze también trabajó en los decorados efímeros de la Basílica de San Pedro en Roma donde el cardenal y obispo de Frascati era párroco²⁶⁶.

El artista para las familias aristócratas romanas, los Borghese, los Corsini y los Rinuccini, decoró sus palacios con escenas alegóricas, de acuerdo con los gustos del barroco romano tardío. El príncipe Marcantonio IV Borghese era uno de sus mecenas más importantes entre los años 1769-1788²⁶⁷, ó 1773-1788, según Schleier²⁶⁸. En 1986, Prószyńska, relacionó las pinturas de la iglesia de Santa Lucia della Tinta, en Roma, con el estilo de Kuntze basándose en la documentación encontrada por el profesor Italo Faldi, en el *Archivio Segreto Borghese* del Vaticano, pudo devolver la autoría al pintor. Según las cuentas, el pintor recibió, el 15 de marzo de 1781, por un cuadro grande con la representación de la Virgen y santa Lucía, así como por dos “ovatini” con *putti*, la

²⁶⁵ Erich Schleier, «Tadeusz...», *op. cit.*, p. 192;

²⁶⁶ Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, 1929, VII, 5, p. 200; Maciej Loret, *Życie ...*, *op. cit.*, pp. 288-289; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369;

²⁶⁷ Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, p. 113;

²⁶⁸ Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 303;

cantidad de 55 scudi, de la caja del príncipe Marcantonio IV Borghese²⁶⁹. En el *pagamento* firmado por Antonio Asprucci, arquitecto del príncipe Marcantonio IV, por el que fueron dispuestas las obras de restauración y decoración del templo. En los escritos de los Borghese, Kuntze es llamado el “pittore figurista”²⁷⁰, igual que en otros *pagamenti* posteriores de 1784, 1787 y 1788²⁷¹, el título refleja el prestigio y la fama que tenía el artista en Roma. Los Borghese le encargaron varios trabajos en sus residencias, los frescos en el *pianterreno* del *Palazzo Borghese*, en Roma²⁷², y también en la Villa Borghese (Casino della Villa Pinciana)²⁷³. Mientras que en la residencia del marqués Rinuccini, el artista decoró nueve salas del *piano nobile* con las escenas

²⁶⁹ Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamento* firmado por arq. Antonio Asprucci, 15 de marzo de 1781, vol. 8089: Registro dei mandati Pr. Borghese 1781-1782 (Filze di mandati), p. 35, n. 177, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 370; Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 304; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 114, 120 (notas 12-13); [Nota:] El documento fue encontrado y dado a conocer a la investigadora Prószyńska por el prof. Italo Faldi;

²⁷⁰ *Ibidem.*; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 42, 54 (nota 1); [Nota:] El documento fue encontrado y dado a conocer a la investigadora Prószyńska por el prof. Italo Faldi;

²⁷¹ Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamenti*, Registro dei mandati Pr. Borghese (Filze di mandati), vol. 5849, n. 38; vol. 5851, n. 13; vol. 5852, n. 62, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119-120 (*Aneks*; notas 12-13, 21, 35-37,); Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 42, 54 (nota 1); [Nota:] El documento fue encontrado y dado a conocer a la investigadora Prószyńska por el prof. Italo Faldi;

²⁷² Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 866, 868-875, 878 (figs. 862, 864-866, 887-875); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 371; Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 303; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 114-116, 118-120 (*Aneks*; notas 12-13, 21, 32-37); Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 42-43, 54 (nota 1);

²⁷³ Maciej Loret, «Un artista polacco: Taddeo Kuntze tra i decoratori della Villa Borghese», [En:] *Atti del V Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma, 1938, ed. 1942, pp. 495-497; Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, pp. 121-130 (figs. 7-14); Paola della Pergola, *Villa Borghese*, Roma 1962, fig. 165, p. 86 (catálogo); Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 240 (figs. 225-226); Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 864, 866, 868 (fig. 863); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 371; Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 303; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119, 121 (figs. 6-7, notas 35-37); Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 42-43, 54 (fig. 2, nota 1);

mitológicas²⁷⁴. En el apartamento del príncipe Bartolomeo Corsini y su esposa, Maria Felice Barberini, del ala derecha que se encuentra en la última planta del *Palazzo Corsini*, en Roma²⁷⁵, trabajó en los frescos con motivos de acuerdo con su característica poética rococó.

En 1775, a Kuntze se le registra en las actas de la iglesia de Santa Catalina de Siena, de Roma como *Taddeo Polacco* junto a otros artistas, Giovanni Battista Marchetti, Lorenzo Pecheux, Cayetano Lapis, Tomasso Conca y Ermenegildo Costantini. El artista pintó en el interior del templo, los elementos en *chiaroscuro* en la nave y el ábside, en la sacristía el fresco con *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*, así como en el oratorio, varias pinturas de la bóveda y las paredes, en los que dominan los *putti* que con gestos o objetos que portan se inscriben en el amplio programa pictórico dedicado a la santa patrona²⁷⁶. Schleier considera que los trabajos en la iglesia de la via Giulia cuyo estilo se puede denominar el *tardo-settecentesco* con algunos elementos neoclásicos, en los que participan los mismos artistas que trabajarían en el *Palazzo Borghese* y la *Villa Borghese*, entre ellos Kuntze, hay que relacionar con la familia Borghese dado que el hermano menor del príncipe, Scipione Borghese, en 1766 recibió el nombramiento para el *Maestro di Camera di Clemente XIII* y en 1770, para el cardenal de Clemente XIV,

²⁷⁴ Leopoldo Sandri, M. Elisa Tottoni Monti, Franco Borsi, Giovanni Pieraccini (*presentazione*), *Palazzo Bonaparte a Roma*, Roma, 1981, pp. 160-180, fig. 13-19, 21-23, 28-47, tavv. XXI-XXVIII; Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, pp. 23-29; Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 303; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 371;

²⁷⁵ Gabriele Borghini, «S. Caterina da Siena a Via Giulia (1766-1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano», [En:] *Storia dell'arte*, LII, 1984, p. 211, figs. 49-50, 52, 54; Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 303;

²⁷⁶ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 27, 97 (nota 28); Maciej Loret, *Życie ...*, *op. cit.*, pp. 290; 319, 368-369 (fig. 17, nota 27); Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 124; Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 93, 100, 105-106 (figs. 21, 23); Gabriele Borghini, *op. cit.*, pp. 205-219 (figs. 42-56); Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 877; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, pp. 369-370;

siendo al mismo tiempo el protector de la *nazione senese* en Roma y el rector de la *Confraternita di Santa Caterina da Siena*²⁷⁷.

Fuera de Roma, Kuntze trabajó también para otra familia nobiliaria, los Campanari. Sus lienzos se conservan en las localidades del Lacio meridional, en la provincia de Frosinone gobernadas por la familia, en Castel Massimo, *San Juan de Capestrano*, *san Agustín y san Ambrosio*, en la iglesia de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y la Virgen María²⁷⁸; en Ripi, el *Martirio de San Bartolomé*, en la iglesia de San Agustín y San Bartolomé²⁷⁹; y en Veroli, *Los discípulos de San Juan Bautista* (sólo se conserva un fragmento del lienzo, tras el robo del 30 de mayo de 1989) y *El martirio de san Bartolomé*, en la iglesia de San Andrés Apóstol²⁸⁰. En el año 1753, el papa Benedicto XIV, concedió a favor de Agostino Campanari y de sus descendientes, el título de marquesado, convirtiéndole en el primer marqués de Castel del Massimo. Los miembros de la familia participaron activamente en la vida pública y religiosa de la zona, entre ellos se nombraron prelados, gobernantes, letrados y obispos de Alatri y de Ferentino. Los Campanari tenían en el lugar varias posesiones, como, la residencia, llamada *Castel del Massimo* con una iglesia aneja²⁸¹. En el catastro de 1752, que incluía la relación de bienes familiares con una descripción análitica, entre sus propiedades se encontraba, Veroli, Alatri, Ferentino, Frosinone, Ripi, Torrice, Selva di Mulo, Cerreto,

²⁷⁷ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 877;

²⁷⁸ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, pp. 861-863 (fig. 855); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369;

²⁷⁹ www.comune.ripi.fr.it/Turismo-e-Cultura/Turismo-Culturale/Chiesa-di-S.-Agostino-e-S.-Bartolomeo; (octubre 2014);

²⁸⁰ Corrado Maltese, *Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Palazzo della Provincia, Frosinone, 1961, pp. 53-54 (figs. 78-79); Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 92 (figs. 1-2), 94; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 369; Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 114, 116 (nota 21);

²⁸¹ <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgiin/39299>; (octubre 2014);

Castel Massimo y Colleparado²⁸², entre ellas las tres localidades donde la actividad artística de Kuntze testimonian los lienzos conservados.

Mientras que en otras dos localidades del Lacio, en Casalattico (*Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, en la Iglesia parroquial de San Barbato)²⁸³ y en Roma, en la iglesia de *Santa Agnese in Agone (El sacrificio de Isaac)*²⁸⁴ se conservan dos lienzos menos documentados del artista, es decir, no se conoce al cliente ni su procedencia.

V.1.-Tadeusz Kuntze y la *Cultura di via Condotti*

En Roma, durante la primera estancia (1747-1756) de Tadeusz Kuntze, se produjo el cambio generacional de pintores, de la escena desaparecieron importantes artistas, Pietro Bianchi (†1740), Francesco Ferdinandi *detto* l'Imperiali (†1740), Francesco Trevisani (†1746), Andrea Casali (†1784), Pierre Subleyras (†1749) o Gregorio Guglielmi, quien hacia 1750 partió de Roma para trabajar en las cortes europeas. Cuando Kuntze regresó de nuevo a la ciudad hacia 1765, el ambiente cultural tampoco era el mismo, faltarían los artistas que habían sido muy importantes para su formación artística como, Marco Benefial (†1764), Corrado Giaquinto (†1765), o Gregorio Guglielmi (†1773) que seguía trabajando fuera de Roma.

En Roma, Tadeusz Kuntze se movía en el círculo artístico formado por los pintores de su edad, entre ellos, Giovanni Battista Marchetti (1730-1800), Lorenzo Pecheux (1729-1821, Tomasso Conca (1734-1822), Ermenegildo Costantini (1731-1791), Mariano Rossi (1731-1807), Domenico de Angelis (1735-1804), Cristoforo Unterberger (1732-1798), Anton von Maron (1733-1808) y Pietro Angeletti (1737-1798), con ellos Kuntze

²⁸² <http://siusa.archivi.beniculturali.it/227868>; (octubre 2014);

²⁸³ Corrado Maltese, *op. cit.*, p. 54 (fig. 79); Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 93-94 (fig. 3); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 370; Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, p. 46;

²⁸⁴ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, pp. 864 (fig. 856), 878 (nota 20); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 370;

trabajó en los encargos de la familia Borghese²⁸⁵. Sin embargo, en los últimos treinta años de su actividad artística en Italia, cuando las corrientes rococó ya eran el “canto del cisne” de esa tradición, Kuntze seguía fiel a su formación rococó. Según el historiador alemán Erich Schleier, el polaco era “*l’ultimo pittore del Rococò a Roma*” “en contraste con las tendencias neoclásicas de Mengs, de los artistas de su entorno e incluso de Ludovico Stern” veinte años mayor que Kuntze. Los frescos de Kuntze en Soriano nel Cimino o en Cave di Palestrina eran “los últimos y brillantes resultados, el epílogo (...) de una corriente de la pintura romana del *Settecento* que realmente había terminado con la muerte de Giaquinto, en 1765”²⁸⁶.

En la década de los cincuenta del siglo XVIII, bajo la dirección de Giaquinto en la iglesia de la *Santissima Trinità degli Spagnoli*, en la via Condotti, de los trinitarios calzados (ahora de dominicos) se formó un importante taller de artistas, junto con Corrado encargado del lienzo en el altar mayor, trabajaron en las pinturas de la iglesia, Gregorio Guglielmi (*San Ambrosio y los Santos fundadores de la orden*), Marco Benefial (*Martirio de Santa Inés*), Gaetano Lapis (*San Juan de la Mata*), Preciado de la Vega (*Inmaculada*) o Antonio González Velázquez (*Inocencio III reconoce la Orden de los Trinitarios calzados de Castilla*)²⁸⁷. Como señalaron varios historiadores, refiriéndose al arte de Kuntze, el estilo rococó de Corrado Giaquinto “fue la fuente principal de su formación”²⁸⁸, el profesor Schleier había visto fuerte relación estilística entre la obra de Giaquinto *La Santísima Trinidad y un ángel libera a un esclavo*, en el altar mayor de la iglesia romana, y el fresco pintado por Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina. Mientras que *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, de Kuntze también en la iglesia de Cave di Palestrina tiene varios elementos compositivos en común, con el lienzo, *Inocencio III*

²⁸⁵ Maciej Loret, *Życie ...*, op. cit., pp. 290, 368-369 (nota 27); Erich Schleier, «L’ultimo...», op. cit., p. 100; Erich Schleier, «Inediti...», op. cit., p. 870

²⁸⁶ Erich Schleier, «L’ultimo...», op. cit., pp. 92, 94, 100;

²⁸⁷ Paolo Erasmo Mangiante, op. cit., pp. 72-73;

²⁸⁸ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., p. 27; Corrado Maltese, op. cit., pp. 53-54; Erich Schleier, «L’ultimo...», op. cit., p. 94;

reconoce la *Orden de los Trinitarios calzados de Castilla*, pintado por uno de los discípulo españoles de Giaquinto, Antonio González Velázquez. Mientras que Gregorio Guglielmi (*San Ambrosio y los Santos fundadores de la orden*, en la sacristía), también uno de los integrantes de la *Cultura* influyó en Kuntze, en la organización del espacio pictórico utilizando los elementos arquitectónicos²⁸⁹ (*Santa Mónica; Apoteosis de san Agustín*, ambas en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino).

La idea de la *Cultura di via Condotti* definió en 1954, Roberto Longhi en el artículo *Il Goya romano e la "Cultura di via Condotti"*²⁹⁰. Las teorías expuestas por el profesor tendrían gran repercusión en los historiadores y teóricos del arte. Longhi señalaba hasta qué punto las pinturas de la iglesia romana, en la que se respiraba la personalidad de Giaquinto, de su discípulo Antonio González Velázquez, y también de Gaetano Lapis (†1773), Marco Benefial o Gregorio Guglielmi, influyeron en la obra del joven Goya. Sin embargo, la *vía Condotti* de Goya (en 1770) no era la misma *vía Condotti* de Kuntze (en 1750 ó 1765). Cuando Kuntze volvió (en 1765) a Roma la *vía Condotti* no era la misma, la que había conocido a mediados del siglo, no encontró ni a Giaquinto (†1765), ni a Benefial (†1764), ni a Guglielmi, que trabajaba fuera de Italia, ni a Antonio González Velázquez, que residía en España desde 1757. Por lo tanto, con Kuntze "concluía definitivamente el Rococò romano que tuvo uno de sus puntos más brillantes en la *cultura di via Condotti*", y la repercusión artística de la personalidad de los pintores y sus obras creadas en la iglesia²⁹¹.

Las relaciones de Giaquinto con la Corte de Madrid no se limitaban a la actividad artística también a la didáctica, al ser el tutor de los pensionados españoles en Roma, un cargo que anteriormente había ejercido Sebastiano Conca²⁹². *El premio de Roma* recaía en los alumnos más brillantes de la Real Academia, formaba parte del sistema pedagógico de la institución, copiando al modelo francés, el *premio* permitía completar

²⁸⁹ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 95-96;

²⁹⁰ Roberto Longhi, «Il Goya romano e la "cultura di Via Condotti"», [En:] *Paragone*, 53, Firenze, 1954, pp. 28-39;

²⁹¹ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 100;

²⁹² Jesús Urrea Fernández, «Corrado...», *op. cit.*, pp. 35-36;

su formación en Italia. Entre los primeros pensionados en Roma se encontraban los discípulos de Houasse: Pablo Pernicharo, Juan Bautista Peña y Antonio González Ruiz, los futuros académicos. La pensión duraba seis años, y los alumnos estaban bajo el control de un director de estudios, responsable de mandar a Madrid los informes acerca de sus progresos. Más tarde, de los pensionados se encargaría Francisco Preciado de la Vega, el futuro secretario de la *Accademia di San Luca*. Entre los primeros pintores pensionados y tutelados por Preciado de la Vega se encontraban José del Castillo y Mariano Maella²⁹³. Francisco de Goya no llegó a ser uno de los *pensionados* pero sí llegó a la ciudad por su cuenta y según algunos testimonios no confirmados en *Liber Status Animorum* se hospedó en la casa de Kuntze, en el *palazzo Tomati*, en la *via Sistina* 48 (anteriormente denominada la *strada Felice* 2)²⁹⁴, según un testimonio familiar de los Madrazo, “Goya había vivido en Roma en la casa del abuelo Kuntz”²⁹⁵. Considero que Kuntze pudo hospedar a Goya en su propia casa, como un favor de amistad, y no se trataba de un hecho oficial por ello no tuvo que registrar a Goya en el *Liber*, porque fue una estancia puntual y breve, por ello posiblemente nunca se podrá encontrar en los registros una huella de aquella visita, y la memoria familiar quedará como el único testimonio.

Los artistas que creaban la *Cultura di via Condotti* definida por Longhi no estaban presentes cuando Goya llegaría a la ciudad en 1770, cuyo arte de esa época “se fundamentó (...) en la tradición napolitano-romana de Giordano a Giaquinto; y en particular en la *cultura di via Condotti*”²⁹⁶, pero el reflejo de la *Cultura* quedaba plasmado en las pinturas dentro de la iglesia y Tadeusz Kuntze como el último vivo representante de la *Cultura* seguía fiel a esa tradición. Quizás el lugar emblemático de la *vía* de 1770, en vez de la iglesia de los trinitarios españoles, sería el *Caffè Greco* el punto de encuentro de la *bohème* romana. Sus paredes hoy en día siguen cubiertas con

²⁹³ Enrique Lafuente Ferrari, *op. cit.*, pp. 388-390;

²⁹⁴ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 369; Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 114-116 (notas 24, 27);

²⁹⁵ Jaume Socias Palau, *op. cit.*, p. 77;

²⁹⁶ Roberto Longhi, *op. cit.*, pp. 35-36;

pinturas que atestiguan la presencia de su artística clientela. Ambiente que más tarde pasaría a los cafés de París o, a las tertulias madrileñas del XIX y los principios del siglo XX. La *via Condotti* hoy en día es una calle romana con *glamour*, con las tiendas de las mejores casas de moda y joyerías, la elegancia se entremezcla con lo sacro, la iglesia de los franceses della *Trinità dei Monti* corona la *Piazza di Spagna* y mira desde la altura hacia la *Santissima Trinità degli Spagnoli*. El ambiente no pudo ser muy distinto en aquella Roma de Kuntze, Piranesi o Goya.

El profesor Maciej Loret fue el primero en destacar la vertiente realista en la obra de Kuntze que lo permite relacionar con Giandomenico Tiepolo y ver en su arte el precursor de Bartolomeo Pinelli y de Francisco de Goya. Loret explicaba que Kuntze anticipaba el carácter lineal de Pinelli, un autor más folclórico, tal como se puede ver en *El saltarello en Villa Borghese* o *El baile delante del templo de Diana*. Mientras que Pierleone Ghezzi era un satírico y cronista de los romanos y visitantes que llegaban a la ciudad, Pinelli folclórico, a Kuntze se le podría relacionar con las experiencias de los holandeses que habían trabajado en Roma en el siglo XVII como, Piter van Laar *Bamboccio*, que iniciaría en Roma ese tipo de pintura, y de sus sucesores, Jan Miel, Jan Both y Piter van Bloemen, entre los italianos destacaba, Miguel Ángel Cerquozzi. A esos artistas se les denominaba “los pintores de vistas de género”, los *vedutisti di genere*. Mientras que Kuntze en sus trabajos de gouaches ilustraba una calle, un puerto o algún suceso relevante o no, le interesaba sobre todo el contexto realista, documental, la lectura era fácil de entender gracias al lenguaje de los gestos y el contexto, la arquitectura le servía únicamente de fondo²⁹⁷.

Sobre los contactos artísticos entre Goya y Kuntze escribía también Prószyńska²⁹⁸, sin embargo, la investigadora no entendió que Goya en la Roma de los años setenta del siglo XVIII no era el mismo artista que lo fue en las décadas posteriores. La

²⁹⁷ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, pp. 199-200; Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, p. 29; Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, pp. 283-284, 292-293; Maciej Loret, «Un artista polaco...», *op. cit.*, p. 495; Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, pp. 126-128;

²⁹⁸ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 369; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, p. 114; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, p. 43;

investigadora se equivocaba al hablar de la influencia de Goya en la pintura de Kuntze. El español cuando se dirigía a Roma tenía veintidós años, no tenía pensión académica y era un joven ambicioso que quería abrirse el camino en el terreno artístico. Mientras que Kuntze ya era un artista con fama que había trabajado con los mejores pintores para los Borghese, el príncipe Corsini o el marqués Rinuccini y para la poderosa orden de los agustinos. En el siguiente apartado, dedicado a la obra de Kuntze se presentará el análisis comparativo entre algunas pinturas de Kuntze y Goya, en el que se verá el alcance de la influencia del pintor polaco en el estilo de Goya.

En cuanto a la información sobre el domicilio del artista entre 1777-1793 en la *via Gregoriana* 36²⁹⁹ quiero destacar que se trataba del mismo edificio, el *Palazzo Tomati*, en el que vivía el artista entre 1770-1776, pero con una dirección diferente, la *via Sistina* 48³⁰⁰. He podido comprobar que ambas direcciones tenían el mismo patio y un portal para carros que unía la calle *Felice (Sistina)* con la *Gregoriana*. También para completar la biografía del artista hay que decir que se casó el 20 de diciembre de 1775, con Anna Valentini³⁰¹. La pareja tuvo cinco hijas y cuatro hijos³⁰², entre ellos, *Clara Catherina Antonia*, nacida el 10 de mayo de 1779³⁰³, la misma que explicaría en el futuro a su sobrino, Federico de Madrazo porque no encuentra los papeles sobre su abuelo [Tadeusz], dado que la abuela [Anna Valentini] tras enviudar, “quemó todos los papeles concernientes a su marido [Tadeusz Kuntze]”³⁰⁴, *Maria Elizabetha Juliana* que

²⁹⁹ Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 114-116 (nota 31);

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 114-116 (notas 24, 27);

³⁰¹ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Matrimonium*, V (5), (1772-1797), p. 22, núm. 114, [En:] Maciej Lorek, *Życie ...*, *op. cit.*, pp. 294, 369 (nota 32); [En:] Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 114, 116 (nota 29), 117 (Anejo 1); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, pp. 366-367; [Nota:] Prószyńska da la fecha errónea, el 23 de diciembre de 1775, es el día cuando el enlace matrimonial fue registrado en los Libros Parroquiales;

³⁰² Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 115-117 (notas 33-35, 38-44, 46-47);

³⁰³ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Baptisatorum*, IX, (1779-1790), p. 6, núm. 50, [En:] Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 115-116 (nota 35);

³⁰⁴ Federico de Madrazo a su padre, José de Madrazo, «Carta n.º 122...», *op. cit.*, p. 333;

nació el 23 de diciembre de 1785³⁰⁵, en 1809 se casaría con el pintor y dibujante español José Madrazo y Agudo (1781-1859)³⁰⁶, una figura fundamental en la Corte española ejerciendo como primer pintor de Cámara, y el artista que ocuparía los puestos de director de la Academia de San Fernando y del Real Museo del Prado. Su hijo, el pintor Federico de Madrazo y Kuntz (1815 Roma–1894 Madrid), sobrepasó el talento y la fama del padre, ocupando los puestos de pintor de cámara, director del Museo del Prado, y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El más pequeño de los hijos de Kuntze, Pedro Kuntze y Valentini nació el 13 de febrero de 1793³⁰⁷, estudió en la *Accademia di San Luca* y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, con José de Madrazo. En 1833 fue nombrado *Académico de Mérito*³⁰⁸.

Nuestra perspectiva del siglo XXI nos permite ver toda la trayectoria artística de Goya, sus proyectos para cartones, óleos y sobre todo las famosas *pinturas negras*. Si su obra artística se hubiera terminado en los años setenta en Roma, no hubiera pasado a la historia de la pintura europea. Mientras que el anfitrión de Goya, Tadeusz Kuntze entonces un artista que ya había hecho importantes encargos, y que hoy busca el camino para salir del olvido, pero su fama es minúscula si la comparamos con la de Goya. El mismo Loret opinaba que Roma era el objetivo de viajes de los artistas pero que la ciudad les quitaba la identidad nacional. Pierre Subleyras, Anton Raphael Mengs o Tadeusz Kuntze no eran los mismos antes y después de su estancia en Italia, se convertían en artistas romanos, pintores del mundo. En la teoría del arte estaban

³⁰⁵ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Baptisatorum*, IX, (1779-1790), p. 112, núm. 1004, [En:] Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 115-116 (nota 44);

³⁰⁶ Maciej Loret, *Życie ...*, *op. cit.*, p. 294; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 367; Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 115-116 (nota 45);

³⁰⁷ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Baptisatorum*, X, (1791-1810), p. 29, núm. 285, [En:] Marian Wnuk, «Drugi...», *op. cit.*, pp. 115, 117 (nota 47, Anejo 2);

³⁰⁸ Manuel Ossorio y Bernard, «KUNTZ Y VALENTINI (D. Pedro)», [En:] *Galeria biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, tomo I, Madrid, 1868, p. 349; Jenaro Pérez Villaamil, «Kuntz, D. Pedro», [En:] *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Frankfurt, 1882, p. 389; Jaume Socías Palau, *op. cit.*, p. 77;

presentes las ideas de Winckelmann y la pintura de Mengs, de moda, los estudiosos y pintores buscaba el “ideal del arte”, considerando el arte como poesía, pero sabían contagiar con su entusiasmo a los artistas más jóvenes. Las teorías de Winckelmann de retorno a la Antigüedad, para protestar en contra del manierismo de la primera mitad del siglo XVIII ya no eran algo novedoso y según Loret, Winckelmann quedó como un genial transmisor, crítico e intérprete de ideas que iban naciendo³⁰⁹.

La muerte de Kuntze está bien documentada, el artista murió de apoplejía el 8 de mayo de 1793 y fue enterrado en los subterráneos de la iglesia de *S. Andrea delle Fratte*, en la parroquia que le correspondía por el lugar de su residencia³¹⁰. Su muerte coincidía con violentos sucesos históricos, en 1793 fue decapitado Luis XVI, y el mismo año la Francia revolucionaria inició una guerra contra España. Ese conflicto recibió diferentes nombres: *la guerra del Rosellón*, *la guerra de los Pirineos* o *la guerra de la Convención*. La firma de la *Paz de Basilea* en el año 1795 coincidía con el último reparto de Polonia, los españoles reconocían la República francesa a cambio de mantener los territorios en su poder antes del conflicto y normalizar las relaciones comerciales. El segundo conflicto en el que España junto con Francia lucharon contra Inglaterra fue iniciado tras la firma del *Tratado de San Ildefonso* (1796), en él los firmantes establecían una política conjunta frente a Gran Bretaña, que amenazaba la flota española en su ruta comercial a América. En 1801, la alianza se complementaba con el *Convenio de Aranjuez* (1801), el acuerdo firmado por los representantes de Bonaparte y Godoy, sobre las condiciones en las que se unirían los ejércitos y las flotas de España, Francia y Baviera para luchar contra las fuerzas de Gran Bretaña. En 1807, la fecha de la firma del *Tratado de Fontainebleau* en el que se ideaba la invasión militar conjunta franco-española de Portugal. Era el inicio de la invasión francesa de 65 mil soldados de la península, del *Motín de Aranjuez* en 1808 que hacía caer en desgracia a Godoy y obligaba a abdicar a Carlos IV, sin embargo, Madrid estaba ocupado por la

³⁰⁹ Maciej Loret, *Życie ...*, *op. cit.*, pp. 276-277, 287-288;

³¹⁰ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Mortuorum*, 27, VIII, (1784-1797), p. 90, núm. 1233, [En:] Maciej Loret, *Życie ...*, *op. cit.*, pp. 294, 369 (nota 32); [En:] Marian Wnuk, «Drugie...», *op. cit.*, pp. 115, 117 (nota 49), 117 (Anejo 3);

tropas francesas, el *Levantamiento de Dos de Mayo*, iniciaba la *guerra de la Independencia*. El historiador decimonónico, el polaco Joachim Lelewel decía en el *Paralelo Histórico entre España y Polonia en los siglos XVI, XVII y XVIII*, “Las Indias perderían a su monarca, y la Península Ibérica caería en el poder de Napoleón, Francia asestó un duro golpe”³¹¹.

A principios del siglo XIX, Marcello Bacciarelli el ex pintor del último rey de Polonia se dirigía en una carta al rey prusiano solicitándole el permiso para abrir una Academia de las Bellas Artes en Varsovia. Bacciarelli para avalar su solicitud enumeraba a los artistas que vivían en Varsovia y podrían ejercer de profesores en la futura institución³¹². Esa relación titulada *Indication des artistes qui se trouvent encore à Varsovie* de 1802 contenía los nombres de artistas divididos en grupos, *Peintres d’histoire et de figures*, *Sculpteurs* y *Architectes*. El pintor italiano en el escrito hacía una breve descripción de cada uno, sobre Norblin, decía que era muy hábil para las batallas, Plersch se distinguía en los ornamentos, mientras que Tokarski y Woynakowski eran buenos para los retratos, el chambelán Lesseur y Kosiński para las miniaturas, Vogel para los paisajes y perspectivas y por último, Paderowski para las esculturas, enumeraba al “viejo” Righi para las arquitecturas, también en la relación aparecían otros artistas como, Zug, Schütz, Kubicki, Lösner, Zawadzki y Solari³¹³, sin embargo, Kuntze no se encontraba entre ellos, quedaba olvidado, empezaba una nueva época con un mapa político de Europa diferente.

³¹¹ Joachim Lelewel, *Historyczna Paralela Hiszpanii z Polską, w XVI, XVII, XVIII wieku*, Warszawa, 2006, p. 43; Ricardo García Cárcel (coord.), *op. cit.*, pp. 243-270; John Lynch, *Historia de España*, Edad Moderna – Crisis y recuperación, 1598-1808, Barcelona, 2005, pp. 709-749; Antonio Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, 1984, pp. 495-515;

³¹² Władysław Tatarkiewicz, *Michał Płóński*, Monografie Artystyczne, Tom X, Warszawa, 1926, p. 5;

³¹³ *Los manuscritos de la Colección de Bacciarelli*, autogr. Franc. F, XVII, 2, konwolut 4, [En:] Władysław Tatarkiewicz, *Michał...*, *op. cit.*, p. 18; [Nota autor:] Documentos sustraídos de Polonia después de 1831 y llevados a Rusia, en parte reivindicados por Polonia. En 1926, se encontraban en la Biblioteca Pública de Petersburgo;

VI.- TADEUSZ KUNTZE – EL PINTOR DE LOS AGUSTINOS EN LA REGION DEL LACIO (ITALIA) p. 103

VI-1.- Bracciano

VI-1.1.- Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, 1765-1769, Iglesia de Santa María Novella..... p. 104

VI-1.2.-Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, 1765-1769, Iglesia de Santa María Novella p. 145

VI-2.- Cave di Palestrina

VI-2.1.-Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, 1770, Iglesia de Santo Stefano p. 169

VI-2.2.-Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, 1770, Iglesia de Santo Stefano p. 206

VI-3.- Soriano nel Cimino

VI-3.1.- Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, h.1776, Iglesia de la Santísima Trinidad..... p. 259

VI-3.2.- Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, h.1776, Iglesia de la Santísima Trinidad..... p. 289

VI-3.3.- Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, h.1776, Iglesia de la Santísima Trinidad..... p. 316



VI-1.1.- Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, 1765-1769

Iglesia de Santa María Novella, Bracciano

Título: *La Asunción de la Virgen*¹; *Asunción*²; *Asunción de la Santísima Virgen María*³;

Fecha: h.1764⁴; 1765-1769⁵;

Técnica: fresco⁶; óleo sobre lienzo (*sic*)⁷;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Bracciano⁸;

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia de Santa María Novella, presbiterio, altar mayor del ábside central;

¹ [Nota:] El título propuesto por la autora de la tesis;

² Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 101, 108; Filippa Aliberti Gaudio, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 239; Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, pp. 294-295;

³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 96);

⁴ Erich Schleier, *op. cit.*, p. 101; Filippa Aliberti Gaudio, *op. cit.*, p. 239; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 96);

⁵ [Nota:] La cronología propuesta por la autora de la tesis;

⁶ Erich Schleier, *op. cit.*, p. 101; Filippa Aliberti Gaudio, *op. cit.*, p. 239; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370;

⁷ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 96); [Nota:] Dolański de forma errónea señala que se trata de un óleo sobre lienzo;

⁸ *Ibidem.*, p. 80 (nr 96); [Nota:] Dolański erróneamente señala el nombre de la ciudad, dado que no se trata de „Brocciano” tal como dice el autor sino de Bracciano;



**Iglesia de Santa María Novella,
Bracciano. La nave central.**

Datos generales sobre la iglesia

La iglesia y el convento de Santa María Novella se fundaron en el siglo XV bajo el patrocinio del cardenal Giordano Orsini, no obstante la primitiva iglesia no se consagró hasta el año 1580. El avance constructivo fue prolongado y hasta la primera mitad del *Settecento* el templo no obtuvo las dimensiones actuales. La iglesia de Bracciano, al igual que las iglesias de Cave di Palestrina, Soriano nel Cimino y Genazzano, para las que realizó las pinturas Kuntze, también pertenecía a la orden agustina. Hacia 1628 tuvo lugar la primera ampliación, a cargo del arquitecto Oracio Turriani; posteriormente entre 1765 y 1797 se llevó a cabo una total remodelación del templo y de los edificios conventuales proporcionándoles el aspecto que actualmente podemos apreciar. Según consta en el *Manuscrito* redactado a finales del *Settecento*, por Padre Tommaso Bonasoli, el *sottosegretario dell'ordine e divenne Provinciale della Provincia Romana*, conservado en el convento agustino de Santa Mónica en Roma, la iglesia fue restaurada y abierta al público con la ocasión de la reunión del Capítulo Provincial, el 26 de mayo de 1764, aunque la apertura al servicio de los fieles tendría lugar en 1797. El profesor Schleier relaciona estrechamente la actividad arquitectónica de Nicola Faggioli y la pictórica de Tadeusz Kuntze con la orden agustina, basándose en esos datos deriva su opinión de que la decoración pictórica del altar mayor habría estado terminada para la apertura en el año 1764, siendo

posiblemente “la primera gran obra realizada en Italia tras su regreso de Polonia”⁹. Zuzanna Prószyńska acepta sin dudas la atribución del fresco a Kuntze, aunque subraya que, hasta ahora, la obra no ha sido documentada¹⁰.

Las consideraciones anteriores apoyan la tesis de que la pintura en la iglesia de Bracciano puede considerarse la primera obra de Kuntze en Italia en los años sesenta del siglo XVIII. No obstante, si bien el fresco ha sido datado en 1764, considero que sería más probable situarlo en 1765, o incluso más tarde, pero antes de 1769, el año del inicio de los trabajos en la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma. Hay que recordar que Faggioli, con quien colaboraba Kuntze recibió la nominación para el arquitecto de la orden agustina el 7 de mayo de 1764, tras la muerte de Murena¹¹, es decir, el mismo mes de la inauguración de la iglesia de Bracciano. Los cinco años que transcurren tras la salida del artista de Polonia, en 1759, pueden tratarse como una gran laguna en los datos biográficos del pintor. La ausencia de las pinturas del artista en Italia en ese período podría confirmar la hipótesis de que Kuntze, residió en España de 1760 a 1764. Sin embargo, no necesariamente tuvo que ser una estancia continua sino dividida en varios viajes de corta duración.

Datos generales y estudio de la obra

El fresco se estudiará junto con los elementos escultóricos del marco.

La parte pictórica. Se trata de un fresco enmarcado a modo de una pala de altar, representa la *Asunción de la Virgen*, escena de la elevación de la Virgen a los cielos por los ángeles. La *Assumptio corporis Sanctae Mariae* forma parte del ciclo de la glorificación de la Virgen, quien al igual que su Hijo, resucita al tercer día después de la muerte. Cristo desciende con el alma de su madre, para reunirla con el cuerpo

⁹ Erich Schleier, *op. cit.*, pp. 96-97, 99, 101, 107, 109;

¹⁰ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, pp. 369-370;

¹¹ Ugo Donati, «Gli architetti del Convento di Sant'Agostino a Roma», [En:] *L'Urbe*, V, 8, 1940, p. 26 (nota 31); Erich Schleier, *op. cit.*, pp. 96, 109;

transportado por los ángeles. La Asunción de la Virgen no está narrada en los Evangelios, dado que se trata de una leyenda, copiada en el siglo VI del *Arrebatamiento del profeta Elías* y de la *Ascensión de Jesucristo*. Durante varios siglos, la iglesia católica no la consideró un dogma, sino una creencia piadosa hasta que el papa Pío XII proclamara, durante el Año Santo de 1950, el *Dogma de la Asunción*. El profesor Réau explica que “la *Asunción* es significativa: se opone a la *Ascensión*, como lo pasivo a lo activo, dado que la Virgen no asciende al cielo por sus propios medios, como Cristo, sino que es elevada al Paraíso sobre las alas de los ángeles.” Hay que distinguir además entre la Asunción del alma de la Virgen (*Assumptio animae*) y la Asunción de su cuerpo glorioso (*Assumptio corporis*)¹². En el caso de Bracciano, se trata de una representación del *Assumptio corporis* donde la Virgen es elevada a los cielos por los ángeles, que participan de forma activa en su Asunción y no actúan únicamente como partícipes del cortejo angelical. La Virgen no tiene las manos unidas en actitud orante, sino que abre los brazos como si formara parte del vuelo, sus pies están atados y testifican que su cuerpo yacía hasta hace poco en el sarcófago, por lo que no podría elevarse por sus propias fuerzas, la ayudan tres figuras angelicales, aladas, de tres edades diferentes, la mayor, morena, vestida de blanco y rojo que se encuentra a su izquierda, y junto con otra a la derecha, un mancebo rubio con ropas de color blanco y amarillo se ocupan de la “carga divina”, mientras un ángel niño, totalmente desnudo levanta con las dos manos la túnica celeste de la Virgen. En el fondo, dos ángeles niños, en vuelo, entre nubes y brumas, observan el acontecimiento sin participar activamente en las labores de la Asunción.

¹² Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol.2, Barcelona, 1996, pp. 637-638;



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, 1765-1769, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano

El tema de la *Asunción* en la obra de Tadeusz Kuntze

El tema de la *Asunción* aparece en la obra conservada de Tadeusz Kuntze en cinco ocasiones; el primer ejemplo, es el tema del presente estudio, el fresco en la Iglesia de Santa María Novella, en Bracciano, el segundo es un lienzo, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* que se conserva en la Iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma, además en el Museo Nacional del Prado se conservan tres dibujos con el tema de la Asunción de Kuntze, los tres proceden del Legado de Pedro Fernández y Bernaldo de Quirós, 1931, uno de ellos *La Asunción de la Virgen* (D00669), atribuida a José del Castillo, otros dos (D01347; D01349) están catalogados como obras de Tadeusz Kuntze.

El más interesante para el estudio es el dibujo atribuido a José del Castillo, *La Asunción de la Virgen*, D00669, (sanguina con albayalde sobre papel), conservado en el Museo Nacional del Prado¹³ que sin duda es un trabajo de Tadeusz Kuntze. El dibujo D00669 es un estudio preliminar para la escena de la *Asunción*, en Bracciano. El artista representó a la Virgen acompañada de dos ángeles y cabezas de querubines, la figura en el estudio del Prado y en el fresco de Bracciano es prácticamente la misma, lo que permite relacionar entre sí los dos trabajos de Kuntze conservados en Italia y en España.



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D00669, Museo Nacional del Prado.

¹³ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), nº catálogo: D00669;

La atribución anterior del dibujo, en el que no aparece ninguna firma, a José del Castillo no puede extrañar, el artista era discípulo de Corrado Giaquinto, se movía por lo tanto en los mismos círculos artísticos que frecuentaba Tadeusz Kuntze, por ello las notas características del maestro italiano que se encuentran tanto en los trabajos de Kuntze, Castillo o Antonio González Velázquez, y pueden engañar a la hora de buscar la autoría de la obra, por tener una fuente de inspiración común. Sin embargo, el análisis detenido del dibujo del Prado y del fresco de Bracciano, no permite dudar sobre el verdadero autor. Considero que no es obra de José del Castillo sino que es de Tadeusz Kuntze y fue un estudio preliminar para el fresco de *La Asunción de la Virgen*, en Bracciano, por lo tanto, su cronología debe situarse hacia 1765-1769.

Como se ha indicado anteriormente, en el Prado se conservan dos dibujos más, D01349 (F.D. 2664); D01347 (F.D. 864), de Tadeusz Kuntze con el tema de la Asunción de la Virgen.



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01349, Museo Nacional del Prado.

El dibujo *La Asunción de la Virgen*, D01349, (aguada negra, tinta parda y pluma sobre papel agarbanzado con filigrana *Strasburg Lily*¹⁴, está relacionado con la pintura de la iglesia de de Santa María Novella, en Bracciano, en cuanto a la composición, las formas y las poses de los personajes, pero cronológicamente debería fecharse entre 1769-1776, es decir en la época cuando Kuntze trabajaba en la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma.

Mientras que *La Asunción de la Virgen*, D01347, (aguada parda, albayalde y pluma violeta sobre papel pintado de temple verde)¹⁵, sobre el papel con filigrana *Antonini* se



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01347, h.1781, Museo Nacional del Prado.

¹⁴ Manuela B. Mena Marqués, *Catálogo de dibujos VII. Dibujos italianos del siglo XVIII*, Museo del Prado: Madrid, 1990, pp. 94, 321 (fig. 169); *Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado*, *op. cit.*, Nº catálogo: D01349;

¹⁵ Manuela B. Mena Marqués, *op. cit.*, pp. 93-94, 321 (fig. 168); *Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado*, *op. cit.*, Nº catálogo: D01347;

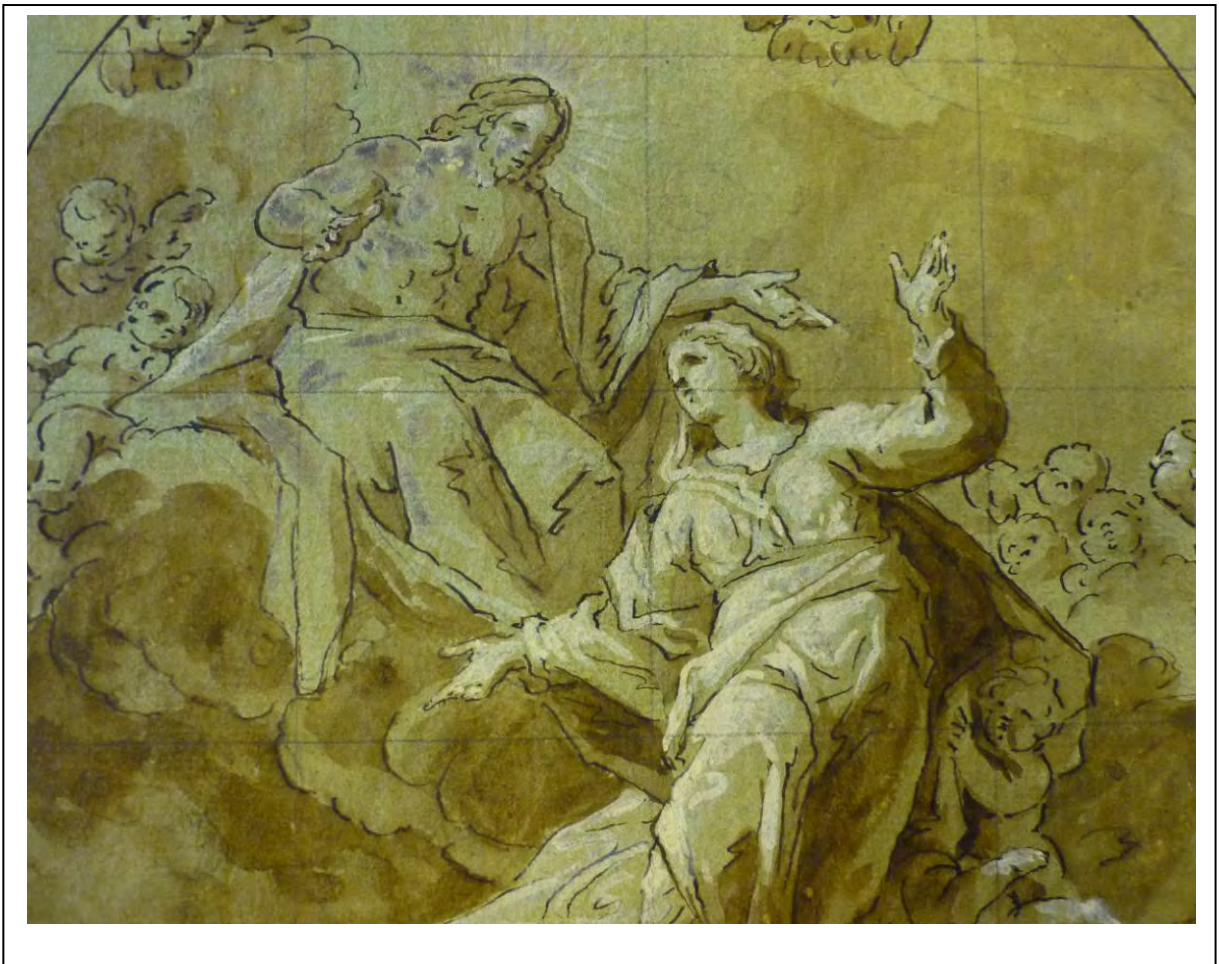
puede considerar un proyecto para el lienzo *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* que se encuentra en el techo plano de la nave central, en la Iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma pintado hacia 1781. El dibujo del Prado tiene las características del clasicismo romano, propio de Carlo Maratti y Corrado Giaquinto, debe datarse también en torno a 1781, cuando el artista trabajaba para esa iglesia. Sin embargo, le unen algunas notas con los trabajos anteriores del artista, como en el caso de Bracciano la composición está rematada en medio punto y la escena está vista de abajo arriba.

La cronología de la Asunción que se encuentra en la Iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma, es la más tardía.



**Tadeusz Kuntze,
*Santa Lucía asiste a
la Asunción de la
Virgen*, h.1781,
Iglesia de Santa
Lucía della Tinta,
Roma**

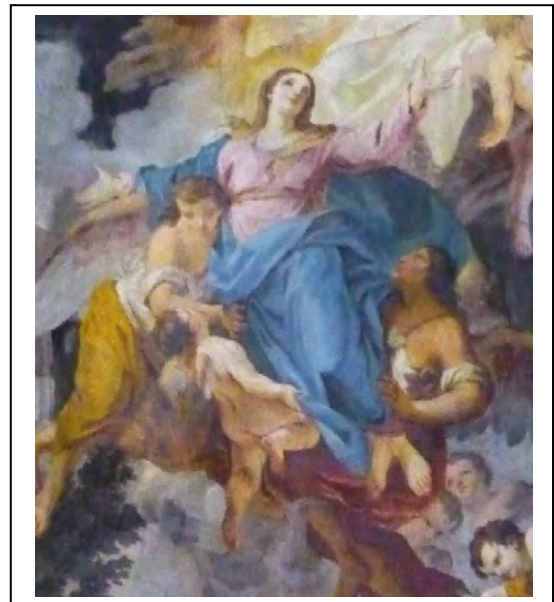
La parte superior de la pintura *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* y el dibujo *La Asunción de la Virgen*, D01347, donde se representa el milagro de la Asunción es prácticamente la misma, con algunas diferencias mínimas en la posición de los brazos y la cabeza de la Virgen, que pueden deberse también a las restauraciones posteriores dado que la pintura sufrió importantes daños por la infiltración del agua. Mientras que en el plano terrenal, las escenas son diferentes, en el dibujo aparecen los apóstoles, mientras que en la pintura de Roma, la santa titular, Lucía.



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01347, detalle, h.1781, Museo Nacional del Prado

La figura de la Virgen, une dos espacios, el divino con el terrenal, está vestida con una túnica rosa recogida con un cinturón dorado que puede ser un atributo relacionado con la leyenda del *sacro cinturón* que la Virgen deja caer desde lo alto a santo Tomás, además de un manto azul. Tiene la cabeza tocada con un paño dorado, levanta los ojos hacia arriba donde se encuentra el Cristo pero no se comunica visualmente con él. La escena se caracteriza por el dinamismo escenográfico barroco, obtenido gracias a los contrastes cromáticos, la sensación de torbellino helicoidal que proporciona la figura de la Virgen, acentuado por sus brazos dispuestos en diagonal.

Al comparar el dibujo *La Asunción de la Virgen*, D00669, conservado en el Museo Nacional del Prado, y la representación de Bracciano vemos que ambas figuras de la Virgen se parecen entre sí, su pose, el punto de vista bajo, la forma en que inclina la cabeza, es la misma. Se trata sin duda de un trabajo preparativo para el fresco de Bracciano, por ello ambas obras sobre el papel y el muro tienen las mismas características porque las une la mano de un artista.



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D00669, detalle, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

La Virgen en el dibujo (D01349) del Prado, tiene la misma disposición de los brazos, que en el fresco de Bracciano pero hay muchas diferencias entre ambos trabajos, la Virgen al cielo se levanta encima de una nube, mientras que los ángeles niños vuelan a su alrededor, y no la cargan, como en Bracciano, sobre sus hombros. En el dibujo, a pesar de ser muy acabado, tampoco aparece en los cielos su Hijo. En la parte inferior alrededor del sarcófago vacío se reúnen los apóstoles pero no hay ningún santo ni ángel. Este dibujo no tiene la misma relación estilística y compositiva con el fresco de la iglesia de Santa María Novella que los otros trabajos dedicados al tema conservados en el Prado, el único punto común es la parte superior de la escena.



**Tadeusz Kuntze,
La Asunción de la
Virgen, D01349,
detalle, Museo
Nacional del
Prado.**

En *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* de la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma la solución que se da a la figura de la Virgen es diferente, aquí la Virgen y el Cristo, se encuentran en el mismo eje compositivo y se miran mutuamente. El artista utilizó un modelo diferente para ambas figuras de la *Assunta*, tal como se puede apreciar en la imagen, la disposición de cabeza y brazos es diferente.



Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, h.1781, Iglesia de Santa Lucía della Tinta, Roma.

En ambas pinturas la composición de la escena es la misma, entre el Cristo y la Virgen se puede señalar el mismo eje compositivo, además el sarcófago lleno de pétalos de rosa se representa desde un ángulo. En la parte inferior izquierda, aparece una figura que observa el milagro, mientras que en Bracciano se trata de un ángel en actitud orante que levanta los brazos hacia el cielo, en la iglesia de Santa Lucía della Tinta es la santa a quien está dedicado el templo que de rodillas asiste al milagro.

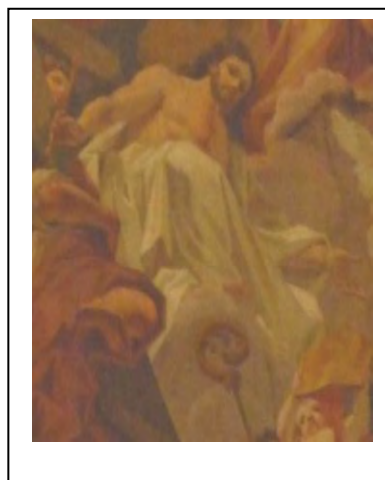
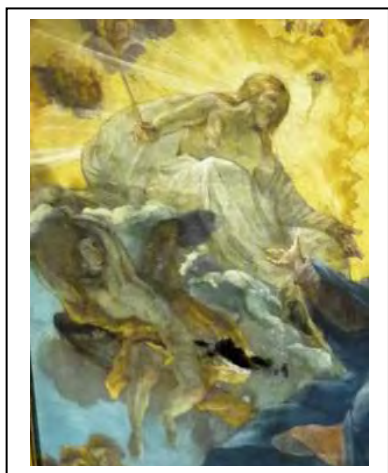
En cuanto a la representación del Cristo, se trata de Cristo de la Pasión (*Christus patiens*) que desciende de los cielos con el alma de su Madre para recibirla, y está representado como un joven con largos cabellos ondulados y barba corta¹⁶, vestido de blanco, con el pecho descubierto y los signos visibles de la Crucifixión en las manos y el costado. Lleva una aureola luminosa, tras él resplandece una nube dorada, abre los brazos dando la bienvenida a la Virgen. En la parte superior izquierda del Cristo asoman tres ángeles niños en vuelo y en la parte derecha aparecen entre nubes tres cabezas de querubines.

¹⁶ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 46, 51,

La figura de *Christus patiens* del fresco se puede relacionar no solamente con el Cristo de la escena *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, de la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma, que parte de los mismos modelos iconográficos, sino también con el Cristo de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina, representado en el fresco de la bóveda, *San Ambrosio bautiza a San Agustín*.



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.



Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, h.1781, Iglesia de Santa Lucía della Tinta, Roma;

Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, 1770, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina.

En las pinturas de Bracciano, Roma y Cave di Palestrina, el Cristo está representado en un lateral de la composición pictórica, tal como se puede ver en las fotografías, Kuntze se sirvió del mismo modelo para las tres versiones. Sin embargo, la misma solución compositiva utilizada en el fresco dedicado a la Asunción, en Bracciano se puede ver en el lienzo *Santa Mónica*, pintado hacia 1776, que se conserva en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino. El pintor repitió en la imagen de la Virgen, el mismo esquema compositivo que había utilizado en el fresco de Bracciano para la figura del Cristo, la Virgen se encuentra envuelta en una amplia túnica, mientras abre sus brazos en la actitud de recepción.



Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, h.1776, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

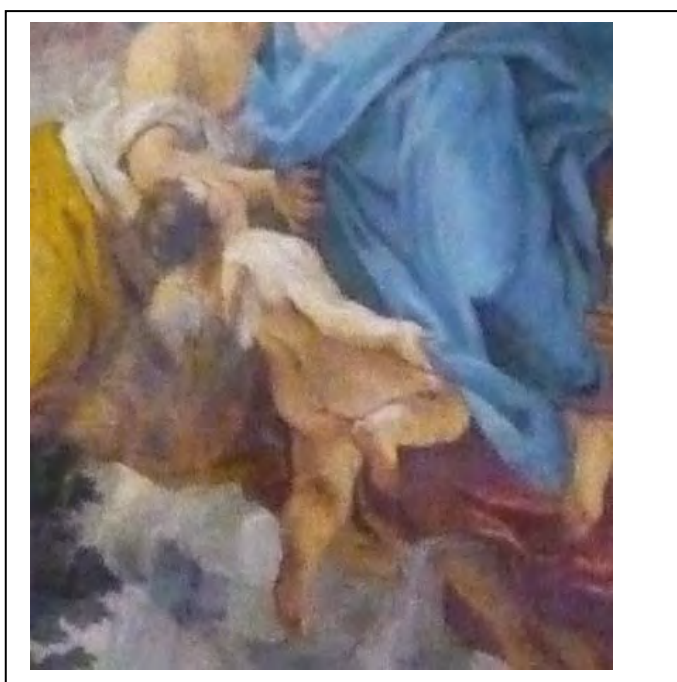
También se puede establecer una relación compositiva entre el dibujo D00669 del Prado y el fresco de Bracciano, en cuanto a la solución que se da a los ángeles en la parte derecha de la imagen. En Bracciano, aparece un ángel niño en un escorzo

complicado y en el dibujo del Prado un ángel mancebo representado con una pose idéntica. Por lo tanto, no solamente la figura de la Virgen es idéntica en ambos trabajos, también la representación del ángel confirma la autoría de Tadeusz Kuntze.



El ángel que acompaña a la Virgen

Tadeusz Kuntze *La Asunción de la Virgen*, D00669, detalle, Museo Nacional del Prado;



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

En el plano terrenal la escena se desarrolla al aire libre delante de una construcción levantada en sillares, con dos entradas abovedadas con arco de medio punto, donde la central es más grande e indica que podría tratarse de un templo. La arquitectura en ruinas que testimonia el pasado glorioso, al igual que el sarcófago y las vestimentas de los ángeles nos trasladan al tiempo histórico de la antigua Grecia o Roma. Los paisajes y fondos arquitectónicos son elementos muy característicos para la obra de Kuntze. En el lienzo *Santa Mónica* de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, los elementos arquitectónicos tienen el mismo tratamiento compositivo, la perspectiva en ángulo, y en vez de arcos abovedados dado que la escena se desarrolla en el interior, el pintor dispone majestuosas columnas jónicas, que repiten las soluciones compositivas del fresco en Bracciano. También en el dibujo D00669, el artista trazó en la parte inferior derecha con suaves líneas algunos elementos arquitectónicos que desarrollaría en el trabajo definitivo.

Según el investigador alemán, Erich Schleier, la utilización de paisajes arquitectónicos, como arcadas, pilastras, arcos, sitúa a Kuntze en la romana *Cultura di via Condotti*, integrada por grandes artistas, mientras que el fresco de Bracciano relaciona a Kuntze con Gregorio Guglielmi, uno de sus representantes, y su pintura *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, conservada en la bóveda de la sacristía de la Iglesia de la SS. Trinità degli Spagnoli, en Roma¹⁷.

¹⁷ Erich Schleier, *op. cit.*, p. 97;



Los elementos arquitectónicos

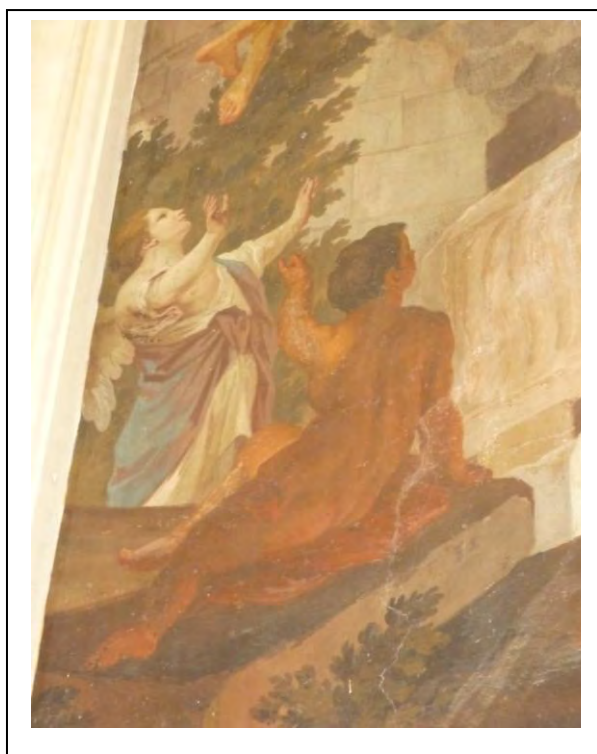
Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;

Gregorio Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos fundadores de la Orden*, sacristía de la Iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, Roma.

En el plano terrenal, el elemento más importante es la tumba vacía, donde fue dispuesto el cuerpo de la Virgen, representada como un sarcófago romano en cuyo lado aparecen los estrígiles incisos, estrías curvas en forma de “S”, símbolo cristiano asociado a la vida eterna, así como círculos en la parte de la cabecera. Dentro del sarcófago, se vislumbra el sudario blanco con el que fue envuelto el cuerpo de la Virgen dormida que en realidad es un macetero fúnebre, con lirios y rosas dentro de él, que según san Juan Damasceno expandían un exquisito perfume¹⁸. Las rosas de color blanco, símbolo de la pureza de la Virgen, y rojas de la pasión de Cristo caen de las manos de los ángeles alrededor del sarcófago y la escalinata que conduciría al templo

¹⁸ Louis Réau, *op. cit.*, p. 639;

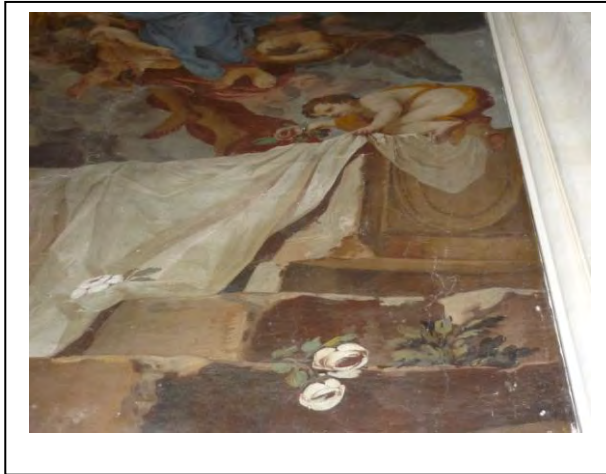
o al altar. Son símbolos que aluden al *Milagro de las flores en la tumba vacía*, sin embargo, el hecho de que el sarcófago esté vacío y lleno de flores no es comprobado por los apóstoles, como en la historia apócrifa, sino por un angelote que se asoma a él. Ese episodio hace relacionar el milagro con la visita de las Santas Mujeres al Sepulcro, que encuentran la tumba de Jesucristo vacía y un ángel sentado sobre la losa del sarcófago anunciando su Resurrección¹⁹. En el caso de Bracciano, alude a ese hecho un pequeño angelote sentado de espaldas sobre la losa pétrea del sarcófago que señala con la mano la escena milagrosa que se desarrolla en lo alto. Ninguno de los *putti* está alado y ambos presencian el milagro desde el espacio terrenal. En la parte inferior izquierda, aparece una figura más, un ángel adulto vestido a la romana, con una túnica blanca y violeta, que alza los brazos hacia arriba como un orante, admirando el suceso milagroso.



Ángel sentado sobre la losa del sarcófago

Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 640;



El ángel sobre el sarcófago vacío

Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

Las mismas soluciones compositivas y elementos pictóricos encontramos en *La Pietà*, una pintura al óleo conservada en la sacristía de la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano que se puede fechar en el mismo período que el fresco de la Asunción, es decir, entre 1765 y 1769. En la escena se representa un sarcófago sobre el que la Virgen apoya su brazo y llora la muerte de su Hijo. Sobre la losa pétrea del sarcófago aparece un niño musculoso, sentado de espaldas que recuerda a un adulto-enano. En la Asunción, el niño levanta su brazo y hace al espectador partícipe del acontecimiento, en cambio en *La Pietà* llora la muerte de Cristo. En ninguno de los casos podemos ver su cara pero se trata del mismo niño en ambas pinturas.



El ángel que llora al lado de sarcófago

Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, sacristía de la Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

El mismo pequeño angelote de espaldas está en el fresco, *Los putti que portan la corona de espinas de Santa Catalina*, en el oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma donde el artista iniciaría un nuevo encargo entre 1769 y 1776, una vez terminados los trabajos de la iglesia de Bracciano.



Tadeusz Kuntze, *Los putti que portan la corona de espinas de Santa Catalina*, fresco, el Oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

Los mismos motivos infantiles repetidos se pueden apreciar en el lienzo *Santa Mónica* en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, así se puede ver que el artista se servía para varios trabajos del mismo modelo.



Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

En el fresco de Bracciano, en el plano terrenal, además de las flores milagrosas en el sarcófago también aparecen otros elementos decorativos vegetales, dos árboles de hoja que podrían ser robles, que recuerdan que Kuntze también era el pintor de paisajes, que decoraría los palacios romanos de los Borghese, Corsini y Rinuccini. Los mismos motivos vegetales en el primer plano, hay en *La Pietá* conservada en la sacristía, se trata de un ramo de hojas dispuesto junto a los símbolos de la Pasión de Cristo.

La parte escultórica. Fuera del espacio pictórico, en el marco escultórico, se desarrolla el anuncio de otro tema mariano, el de la *Coronación de la Virgen como la Reina de los Cielos*. La escena está escalonada en tres niveles, sobre la moldura curva del fresco del altar mayor aparecen dos ángeles niños que sujetan en alto una corona de estrellas de un metal dorado. En la cornisa del tímpano mixtalíneo, está recostado otro ángel niño que se apoya sobre una nube, de donde surgen dos cabezas aladas de *putti*. En la parte superior, sobre el remate triangular del frontón, se encuentran sentados dos ángeles mancebos que señalan con la mano el Triángulo símbolo del Dios Padre, del que emergen las haces doradas. Uno de ellos tiene la mano levantada, el otro sujeta una cornucopia con rosas o un manto.

En las Sagradas Escrituras no aparece ninguna referencia a esta ceremonia, la *Coronación* es un tema totalmente apócrifo cuyo autor era Méliton, obispo de Sardes, y que se popularizó gracias a Gregorio de Tours, y a Santiago de la Vorágine, el autor de *La leyenda dorada*²⁰. La colocación de una corona de estrellas sobre la cabeza de la Virgen es un acontecimiento inmediatamente posterior a la Asunción, presentado en este caso en la parte escultórica haciendo referencia a la parte celestial. Tadeusz Kuntze, un artista rococó, concebía sus composiciones como un conjunto, las escenas salían del marco de sus cuadros, permitiendo que la pintura y la escultura se relacionaran entre sí. Porque como señaló el profesor Zygmunt Batowski: “igual que los marcos para las pinturas de altar, también los lienzos de Kuntze eran

²⁰ *Ibidem.*, p. 644;

composiciones rococó”²¹. Esa opinión permite atribuir el proyecto escultórico, los ángeles con los elementos arquitectónicos, también como obra de Kuntze. Se puede establecer una relación estilística, entre los ángeles en estuco de Bracciano y los que el artista pintó en la nave central de la iglesia y el oratorio de Santa Catalina de Siena, en Roma, entre los años 1769 y 1776. Para el proyecto pictórico Kuntze colaboró con Ermenegildo Costantini, en los ángulos de dos escenas que representan *Las glorias de los ángeles músicos*, aparecen los ángeles pintados por Kuntze²². Entre las dos obras hay una fuerte relación estilística, en las poses de las figuras llenas de agilidad, en el lenguaje no verbal que establecen con el espectador, en sus dulces rostros y gestos, y la naturalidad con que se mueven en el espacio arquitectónico.



Tadeusz Kuntze, *La decoración escultórica, La Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

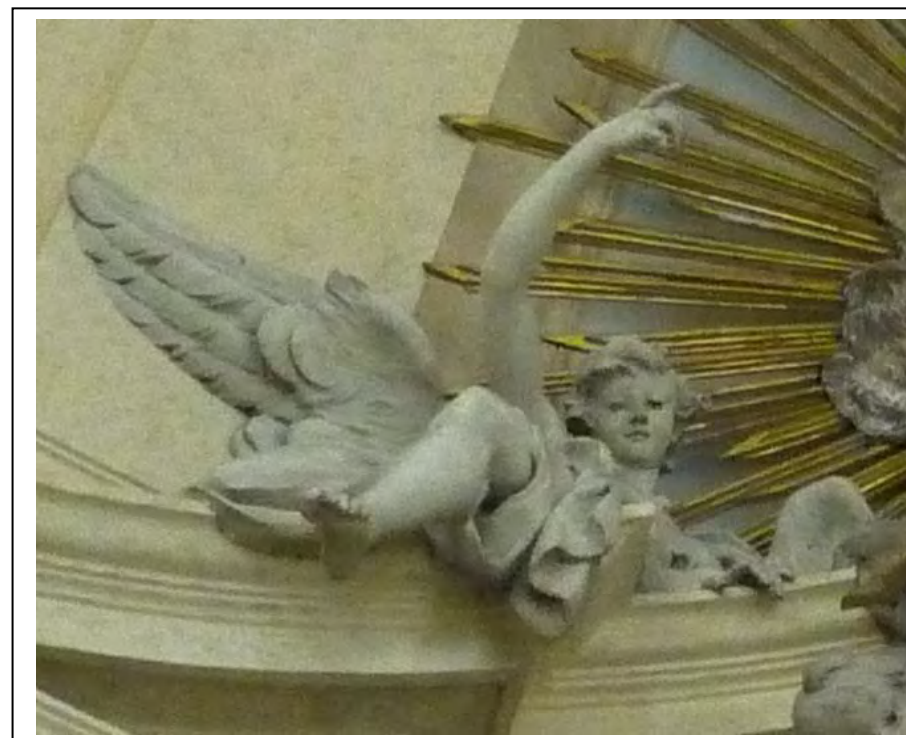
²¹ Zygmunt Batowski, «Apuntes autógrafos », [En:] *Archivo de la Academia de Ciencias Polaca* (PAN), III-2, Warszawa, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 114;

²² Gabriele Borghini, «S. Caterina da Siena a Via Giulia (1766-1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano», [En:] *Storia dell'arte*, LII, 1984, p. 210;



Tadeusz Kuntze, *Ángeles*, en el fresco de Ermenegildo Costantini *Las glorias de los ángeles músicos*, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma

El proyecto para los ángeles, con un canon alargado de cuerpo y cara redondeada encima del fresco de la iglesia de Bracciano, no aparece señalado como obra de Tadeusz Kuntze en las publicaciones. No obstante, es claramente un trabajo de Kuntze, que se podría relacionar con sus encargos posteriores, pintados en técnica de fresco en *chiaroscuro* para la Iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma.



El ángel sentado

Tadeusz Kuntze, *La decoración escultórica, La Asunción de la Virgen*, detalle Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.



El ángel

**Tadeusz Kuntze,
El ángel, Iglesia
de Santa Catalina
de Siena, Roma.**

La misma relación estilística se puede establecer entre *Los putti portadores de la corona de estrellas* que el artista coloca sobre las molduras del marco para la escena de *La Asunción de la Virgen* en la iglesia de Bracciano y *Los putti que portan la corona de espinas de Santa Catalina*, en el oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma.



Tadeusz Kuntze, *Los putti portadores de la corona de estrellas*, *La Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.



Tadeusz Kuntze, *Los putti que portan la corona de espinas de Santa Catalina*, lienzo encolado, el oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.



Tadeusz Kuntze, *Los putti que portan la corona de espinas de Santa Catalina*, fresco, el oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.



Tadeusz Kuntze, *Los putti con guirnaldas de flores*, fresco, el oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

Las figuras angelicales pintadas en color en los *paneaux* de la bóveda, como los angelotes monocromos en las paredes del oratorio fueron proyectados y pintados por el artista una vez terminados los trabajos de la Iglesia de Santa María Novella, en Bracciano. Kuntze representa los niños que juegan con dulzura y naturalidad infantil. Sin embargo, el dibujo, las poses y los gestos de sus cuerpos se representan como si se tratara de unas *academias* infantiles.

Por lo tanto, considero que en la iglesia de Bracciano, Kuntze no solamente trabajó en el gran fresco del altar sino que también hizo el proyecto para el marco escultórico de la escena titular. El dibujo del proyecto no se conserva o bien se encuentra en paradero desconocido, sin embargo, se puede considerar que su autor es Tadeusz Kuntze y lo testimonia su característico estilo que se puede ver al comparar algunas de las obras de ese período. Tampoco se pueden olvidar sus relaciones familiares con la familia de grandes escultores valencianos, como el primer suegro del artista, el maestro Francisco de Vergara²³. Ese Vergara, escultor a quien Ceán consideraba el más famoso de la gran familia de artistas valencianos, obtuvo una pensión para ir a Roma, donde estudió con Felipe Valle y era académico de la *Accademia di San Luca* y profesor en la *Scuola del Nudo*. Su talento y trabajo, según Ceán, le proporcionó varios premios de la *Accademia* y finalmente el título de académico. El artista no volvería nunca a España y murió en Roma en 1761²⁴.

²³ Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, pp. 205-207

²⁴ Juan Agustín Ceán Bermúdez, «VERGÁRA (D. Francisco)», [En:] *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid 1800, edición de Miguel Morán Turina, Madrid, 2001, pp. 184-187;

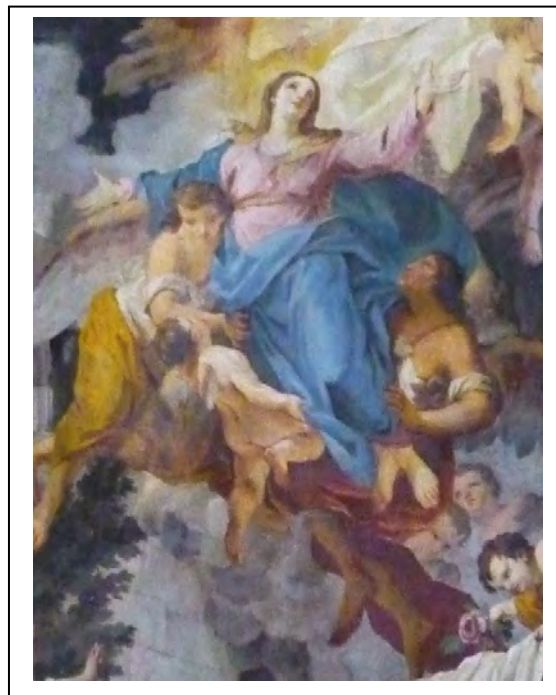
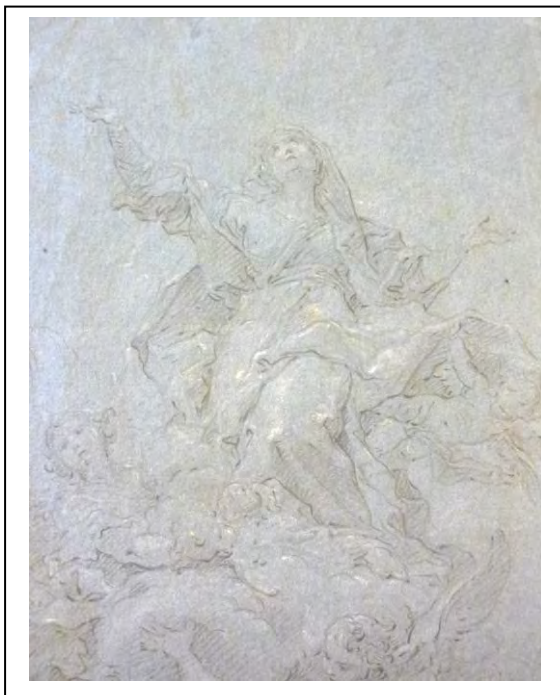
El tema de la *Asunción de la Virgen* en otros pintores en relación con la obra de Tadeusz Kuntze

En el Museo Nacional del Prado se conserva una representación de Asunción, dibujo de un autor anónimo napolitano, *La Asunción de la Virgen*, D01348, procedente de la Colección de Fernández Durán, trazada con lápiz negro y clarión sobre papel azul²⁵. Aunque no se trata de un trabajo de Kuntze sin embargo puede relacionarse con el círculo artístico de Italia en el que se movía el artista polaco. La forma de representar la Virgen recuerda el fresco de la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano, ambas figuras son muy parecidas, la composición es vertical, la Virgen sube al cielo sobre una nube, con la ayuda de los ángeles cuyas poses recuerdan los trabajos de Kuntze, inspirados en los proyectos de Corrado Giaquinto.



Anónimo napolitano, *La Asunción de la Virgen*, D01348, Museo Nacional del Prado

²⁵ Manuela B. Mena Marqués, *op. cit.*, pp. 177, 444 (fig. 370); Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, Nº catálogo: D01348;



Anónimo napolitano, *La Asunción de la Virgen*, D01348, detalle, Museo Nacional del Prado;
Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

En 1720, Ludovico Mazzanti decoró la Capilla de la Anunciación, en la Iglesia de San Ignacio, en Roma²⁶, Kuntze sin duda conocía el fresco y en el futuro utilizaría algunas soluciones compositivas aprendidas de su maestro. Mazzanti introdujo los elementos arquitectónicos y vegetales, muchas figuras para dar más espacio y nota de naturalidad a la escena. A pesar de la relación maestro-discípulo que les unía, al comprar ambas Asunciones, se puede constatar que la de Mazzanti es más barroca: la apertura en las nubes, el contraste cromático o las figuras que se representan en el movimiento rotatorio. Mientras que Kuntze el mismo tema resuelve con más reserva,

²⁶ Giancarlo Sestieri, «Mazzanti Ludovico», [En:] *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, vol. 1, Torino, 1994, p. 125;

no existe en Bracciano el mismo dinamismo devorador, la representación es más pausada, elegante y cortesana. Sin dejar de ser una imagen milagrosa al mismo tiempo tiene algo de lo cotidiano que sí podría ocurrir en la vida real.



Ludovico Mazzanti. *La Asunción de la Virgen*, detalle, 1720, Iglesia de San Ignacio, Roma;

Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, 1765-1769, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

Mazzanti pertenecía a la tradición pictórica romana, *La Asunción de la Virgen* pintada para la Iglesia de San Ignacio es cercana a las soluciones de los artistas de la escuela del manierismo toscano-romano, con una fuerte influencia de Miguel Ángel. Como ejemplo de esa corriente, se puede citar una representación de *La Asunción*, de mediados del siglo XVI, pintada por Daniéle de Volterra, en la técnica del fresco, en la Iglesia de Santa Trinità dei Monti, en Roma. La figura de la Virgen se eleva sobre

una nube, rodeada por un cortejo de *putti* hacia la cúpula abierta, como en el fresco de Mazzanti,



**Danièle de Volterra, *La Asunción*,
detalle, h.1552, fresco;**

**Cappella di Lucrezia della Rovere
Colonna, Iglesia de Santa Trinità
dei Monti, Roma.**

Sin embargo, la obra de Kuntze es más cercana a la escuela napolitana, inspirada en los pintores como Luca Giordano, Sebastiano Conca o Corrado Giaquinto. La composición como todas sus representaciones rococó es grandiosa e invita al espectador a participar en el milagro de la Asunción, el manejo de luces y sombras proporciona espacialidad a la obra. La materia luminosa es brillante y los colores parten de gamas fuertes, pasan a tener tonalidades pastel, rosa plateado, con toques de blancos. La importancia de esa fuente de inspiración en los pintores napolitanos por parte de Kuntze, se puede apreciar al comparar el boceto para un techo, de Luca Giordano *La Asunción de la Virgen*, P00176, h.1700, conservado en el Museo Nacional del Prado²⁷ y *La Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano.

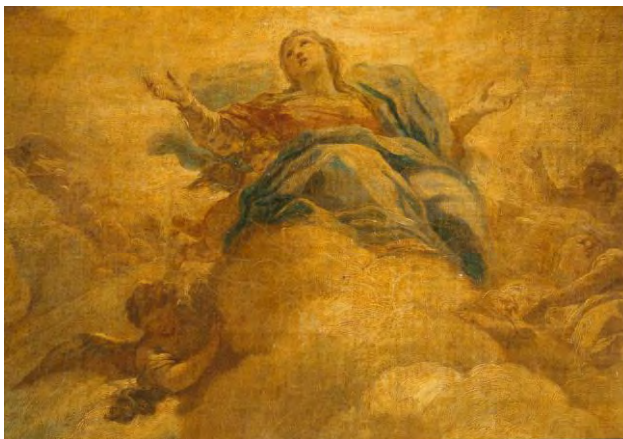
²⁷ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, nº catálogo: P00176;



Luca Giordano, *La Asunción de la Virgen*, h.1700, Museo Nacional del Prado;

[Foto en:] Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), nº catálogo: P00176;

En la pintura de Giordano algunos ángeles son los portadores de la Virgen, mientras que los otros forman parte de una orquesta celestial que anima la Asunción. Tanto la forma de representar a la Virgen, de abajo arriba, así como el ángel a su derecha, son elementos compositivos que también se pueden encontrar en los trabajos de Kuntze.



Luca Giordano, *La Asunción de la Virgen*, detalle, h.1700, Museo Nacional del Prado;

[Foto en:] Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), nº catálogo: P00176;

Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

Corrado Giaquinto, discípulo de grandes maestros napolitanos, fue el pintor que más influyó en la obra de Tadeusz Kuntze. Giaquinto pintó *La Asunción de la Virgen*, para la iglesia de S. María Assunta, en Rocca di Papa, en su versión los doce apóstoles contemplan el sarcófago vacío donde estuvo el cuerpo de la Virgen. La Virgen, en el momento de la elevación dispone sus brazos en diagonal creando la sensación de torbellino. Kuntze resolvió en Bracciano, la escena de forma similar, donde también la Virgen está acompañada en el vuelo por dos ángeles.



Corrado Giaquinto, *La Asunción de la Virgen*, 1739, Iglesia de S. María Assunta, Rocca di Papa;

[Foto en:] Pietro Amato, *Corrado Giaquinto* «noto per il suo valore nella pittura», Molfetta, 2002, p. 49 (fig. 3b);

La escuela napolitana, cuyos más destacados representantes, Luca Giordano o Corrado Giaquinto, trabajaron en España, tuvo importante repercusión en la pintura española del siglo XVIII, los modelos de los pintores italianos fueron adquiridos por los artistas españoles. Según el profesor Pérez Sánchez, la Asunción pintada por Corrado Giaquinto, en la iglesia de S. María Assunta, en Rocca di Papa en 1739, fue

modelo más importante para varias Asunciones pintadas en España²⁸. Es el caso de la Asunción en la iglesia de la Visitación (actualmente la parroquia de Santa Bárbara), en Madrid, pintada por Antonio González Velázquez en la cúpula central, como una de las escenas relacionada con la vida de la Virgen²⁹. El artista era discípulo de Giaquinto y la manera de componer la imagen partía del modelo de la iglesia de S. María Assunta, en Rocca di Papa.



Antonio González Velázquez, *La Asunción de la Virgen*, 1755-1757, Iglesia de Santa Bárbara, Madrid.

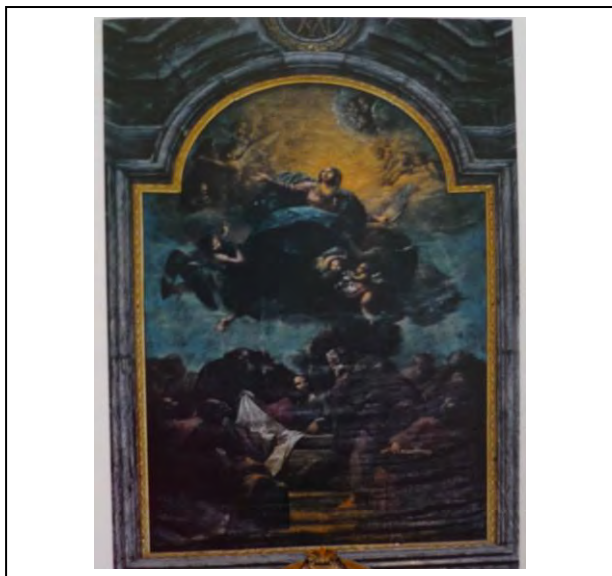
La Asunción de Rocca di Papa también fue modelo para las Asunciones pintadas por Manuel Salvador Maella, en la Colegiata de Santa María, en Talavera de la Reina (1782-83) y en la Capilla del Sagrario de la Catedral, en Jaén (1792-94)³⁰. A pesar de

²⁸ Alfonso E. Pérez Sánchez, «La huella de Giaquinto en España», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, 2006, p. 87;

²⁹ José Manuel Arnaiz, *Antonio González Velázquez. Pintor de Cámara de su Majestad. 1723-1792*, Madrid, 1999, pp. 92-93;

³⁰ Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 87;

que la relación entre los cuadros de Maella y Giaquinto parece ser evidente, la opinión del profesor Pérez Sánchez discuten algunos investigadores³¹.



Manuel Salvador Maella, *La Asunción de la Virgen*, colegiata de Santa María, Talavera de la Reina;

[Foto en:] Alfonso E. Pérez Sánchez, «La huella de Giaquinto en España», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, 2006, p. 87 (fig. 40).

Los pintores españoles del siglo XVIII, igual que Kuntze se inspiraban en los modelos napolitanos, en el caso de Maella podemos encontrar esa fuente directa de Giaquinto, no solamente en sus cuadros de Talavera de la Reina y Jaén, también en el lienzo *La Asunción de la Virgen*, P00872, conservado en el Museo Nacional del Prado, donde en la parte terrenal de la composición los apóstoles descubren el sarcófago vacío. En esa composición tardía, 1782, la figura de la Virgen crea con sus brazos unas diagonales menos “exageradas” porque el lienzo fue pintado medio siglo más tarde, todavía inspirado en el modelo de Giaquinto pero cuando iban naciendo las corrientes neoclásicas.

³¹ José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos: catálogo razonado*, t. 2, Santander, 2011, pp. 586-587;



Mariano Salvador Maella, *La Asunción de la Virgen*, P00872, 1782-1783, Museo Nacional del Prado.

[Foto en:] Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), nº catálogo: P00872.

Otro artista, Sebastiano Conca que venía de la escuela napolitana y fue discípulo de Francesco Solimena, pintó los frescos del *piano nobile* del *Palazzo Borghese*, en los apartamentos donde actualmente se ubica la cancillería de la Embajada de España.

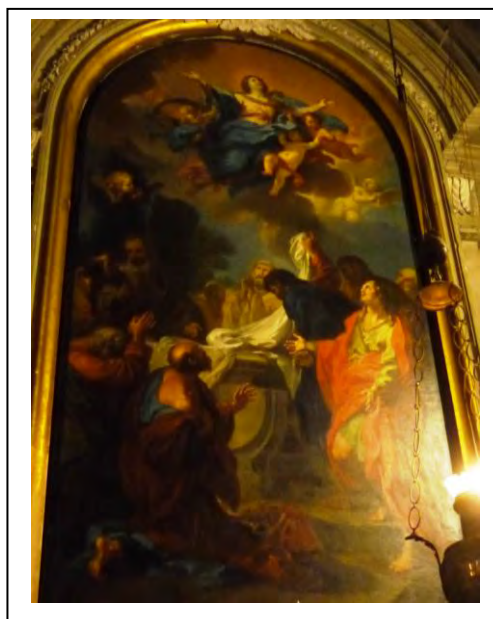


Sebastiano Conca, *Flora*, detalle, el piano nobile del Palazzo Borghese, Roma;

Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

La bóveda de una de las salas decoró con la imagen de la *Flora*. Esa decoración del *palazzo* conocía Kuntze que pintaría las tres salas en *el piano terra*. Por eso, no pueden extrañar las semejanzas entre ambas representaciones, a pesar de que el tema sea diferente. La figura de Flora pintada por Conca y la Virgen, en Bracciano son muy parecidas, así como el movimiento y la forma del “vuelo” es la misma.

Después de las obras de Bracciano, Kuntze trabajaría en la Iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma con varios artistas entre ellos se encontraba Tommaso Conca, el sobrino de Sebastiano Conca, cuya versión de *La Asunción de la Virgen*, pintada para la iglesia de Roma, en 1768-69, se puede comparar con el dibujo, D01349, del artista polaco, conservado en el Museo Nacional del Prado.



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01349, Museo Nacional del Prado;
Tommaso Conca, *La Asunción de la Virgen*, 1768-69, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

En el dibujo de Kuntze, D01349, como en *La Asunción de la Virgen* pintada por Conca se puede observar que en ambas representaciones la Virgen tiene la misma disposición de los brazos, no aparece el Cristo, y en la parte inferior alrededor del sarcófago vacío se reúnen solamente los apóstoles. El dibujo D01349 se podría relacionar cronológicamente con el trabajo de Tommaso Conca, y pudo ser diseñado por *Taddeo* en las fechas cuando trabajaba para la iglesia de Roma, es decir, hacia 1769-1776.

Bibliografía sobre *La Asunción de la Virgen* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 101, 108 (fig. 29);

Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, pp. 236, 239;

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 23; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Bracciano;

Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, pp. 294-295;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 859; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Bracciano;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, pp. 369-370;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 303; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Bracciano;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Bracciano;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 96); [Nota:] La información aparece con errores se señala que se trata de „Broccacciano” y que es “un óleo sobre lienzo”;

Andrzej Ryszkiewicz, «*Tadeusz Kuntze*», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en Bracciano;

Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, p. 417; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en Bracciano;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, n° 2, 2007, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de trabajos de Kuntze en el convento agustino de Bracciano;

Nota: Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, pp. 205-207; [Nota:] El autor no menciona las pinturas de Bracciano.



VI-1.2.- Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, 1765-1769

Iglesia de Santa María Novella (sacristía), Bracciano

Título: *La Pietà*¹; *Piedad*²;

Fecha: h.1763-1764³; h.1764⁴; 1765-1769⁵;

Técnica: óleo sobre lienzo⁶;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Bracciano⁷;

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia de Santa María Novella, altar de la sacristía;

Datos generales sobre la iglesia⁸

Datos generales y estudio de la obra

¹ Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 239 (fig. 224); Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, pp. 294-295; Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntze», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, t. 2, p. 859; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 95); [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 87 (fig.76);

³ Ibídem., p. 87 (fig.76);

⁴ Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 239; Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 95);

⁵ [Nota:] La cronología propuesta por la autora de la tesis;

⁶ Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 239 (fig. 224); Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 95); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 87 (fig.76);

⁷ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 95); [Nota:] Dolański erróneamente da el nombre de la ciudad, dado que no se trata de „Brocciano” tal como señala el autor sino de Bracciano;

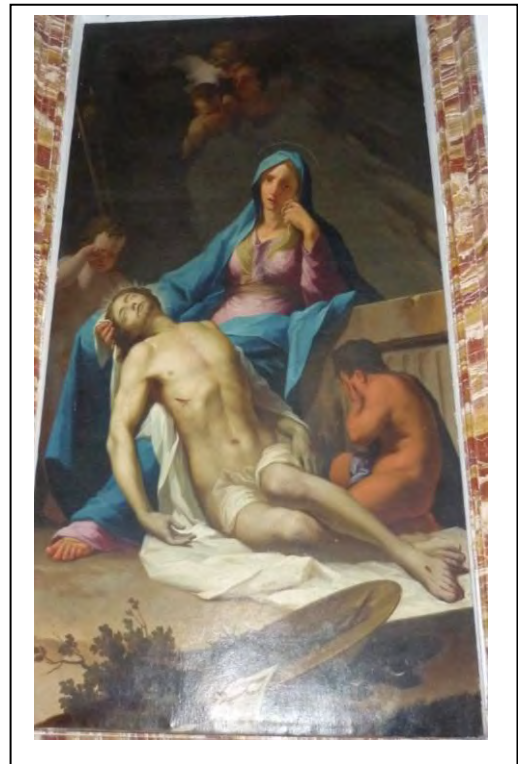
⁸ [Nota:] Véase el estudio «Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, 1765-1769, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano»;

La Pietà fue restaurada por Rocco Ventura y expuesta, por primera vez, al público en el *Palazzo Venezia* de Roma, en verano de 1975 durante la muestra *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*. En el catálogo editado para la ocasión, Filippa Aliberti Gaudioso publicó una foto anterior a la restauración en la que se ve el pésimo estado de conservación en el que se encontraba la obra⁹. La cronología del cuadro según Gaudioso corresponde a la época madura de la producción del artista por lo tanto según la investigadora habría que situarla hacia 1764¹⁰. Sin embargo, considero que la ejecución de *La Pietà* es contemporánea al fresco de la *La Asunción de la Virgen*, que se encuentra en el ábside de la misma iglesia, dado que las soluciones compositivas y los motivos figurativos son similares, por lo tanto habría que fecharla en el mismo período, es decir, entre los años 1765 y 1769.

La escena conocida como la *Piedad*, no está descrita en los Evangelios pero según la tradición cristiana tuvo lugar en el Monte Gólgota, en la tarde del Viernes Santo donde al pie de la cruz, la Virgen María abrazaba el cuerpo sin vida de su Hijo y lloraba su muerte, antes de entregar el cadáver, a José de Arimatea y Nicodemo, hombres que iban a ocuparse de su sepultura. La escena contempla las emociones y el dolor materno, donde la soledad y la tristeza se entrelazan con la experiencia humana.

⁹ Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 239 (fig. 224);

¹⁰ *Ibidem.*, p. 239;



La Pietà antes y después de la restauración

Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio–22 luglio 1975, p. 239 (fig. 224);

Kuntze se sirvió de la iconografía tradicional de la Piedad, aludiendo a los hechos anteriores: la Crucifixión. El paisaje rocoso de fondo, el palo con la esponja de vinagre y la lanza de Longinos apoyados sobre la cruz, aluden al principal símbolo de la Pasión que se encuentra detrás de la cabeza de Cristo. La cruz crea una diagonal cuya prolongación es el cuerpo, tendido encima del sudario, con los signos visibles de la Pasión. La Virgen María sentada sobre el sarcófago que servirá de sepultura, con un gesto de dolor apoya su cabeza y espera el Santo Entierro. En el primer plano, están expuestos otros símbolos de la Pasión, depositados sobre la losa del sarcófago, con una planta de hoja perenne que brota de la tierra desecada, aludiendo a la Resurrección y la Vida Eterna. Junto a María los *putti* lloran la muerte de Cristo, tres de ellos se

encuentran en vuelo, y otros dos en la parte terrenal, arrodillados cierran la composición piramidal que forman las figuras.

***La Pietà* en relación con las pinturas de Tadeusz Kuntze y de otros artistas**



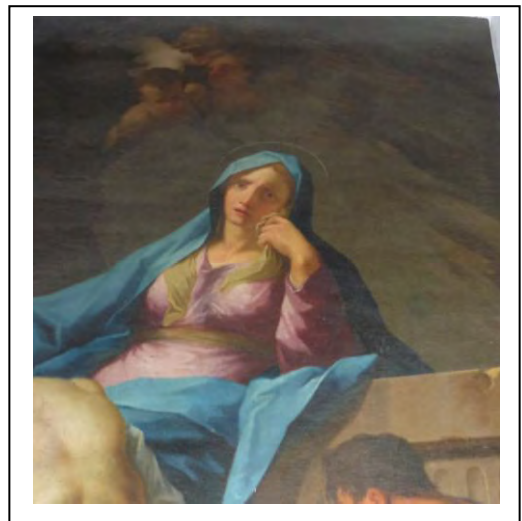
**Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle,
Iglesia de Santa María Novella,
Bracciano.**

La Virgen María se encuentra sentada sobre el sarcófago en actitud contemplativa, está vestida con manto azul por encima de una túnica rosa, recogida con un cinto dorado por debajo de los pechos y con la cabeza velada, en la mano sujeta un paño para secarse las lágrimas del rostro. Es una Virgen joven, de belleza clásica, con los ojos oscuros, la nariz recta, humanizada por los gestos de dolor. La Virgen representada en *La Pietà* de la iglesia, en Bracciano se puede relacionar con los trabajos anteriores de Kuntze. En primer lugar, hay que referirse a los lienzos conservados en la iglesia de los Misioneros, en el barrio de Stradom, en Cracovia; *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, y *La muerte de San José*, ambos fechados por Prószyńska en el año 1758¹¹. En las pinturas de Cracovia, la Virgen está representada con los mismos rasgos y vestiduras y tiene la misma actitud contemplativa que se puede ver en Bracciano, dato que indica que el artista se sirvió del mismo modelo para todas las representaciones.

¹¹ Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 368;



Tadeusz Kuntze, *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, 1758, Iglesia de los Misioneros, Cracovia



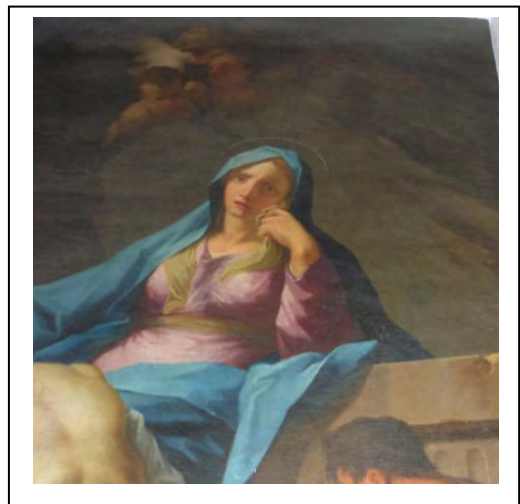
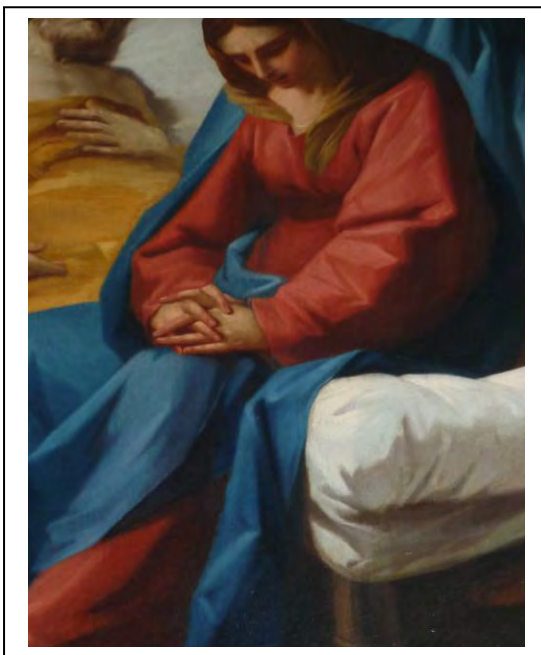
La Virgen María

Tadeusz Kuntze, *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, detalle, Iglesia de los Misioneros, Cracovia;

Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.



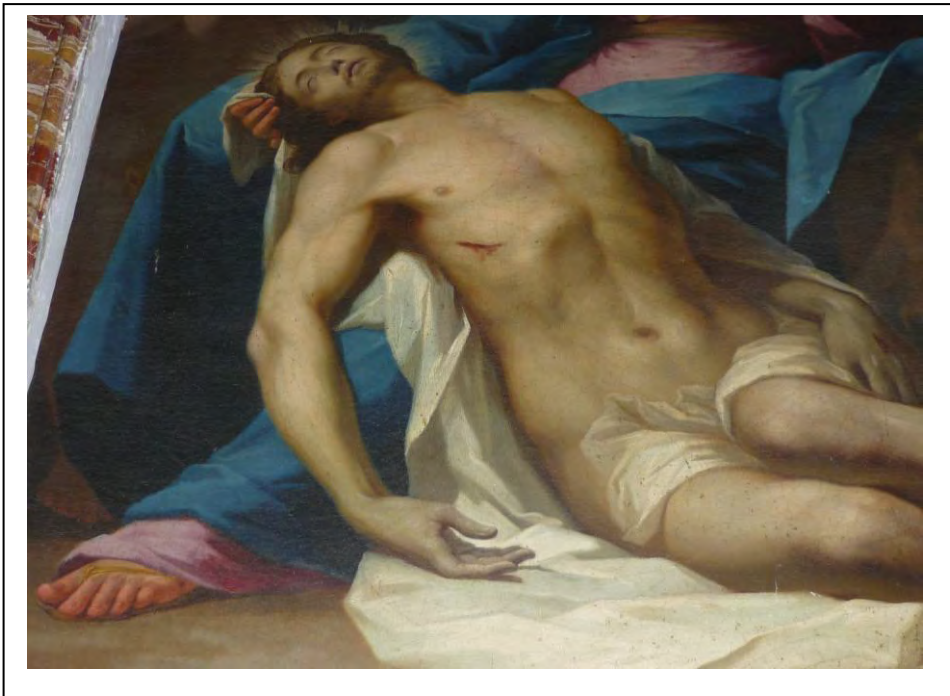
Tadeusz Kuntze, *La muerte de San José*, 1758, Iglesia de los Misioneros, Cracovia



La Virgen María

Tadeusz Kuntze, *La muerte de San José*, detalle, Iglesia de los Misioneros, Cracovia;

Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.



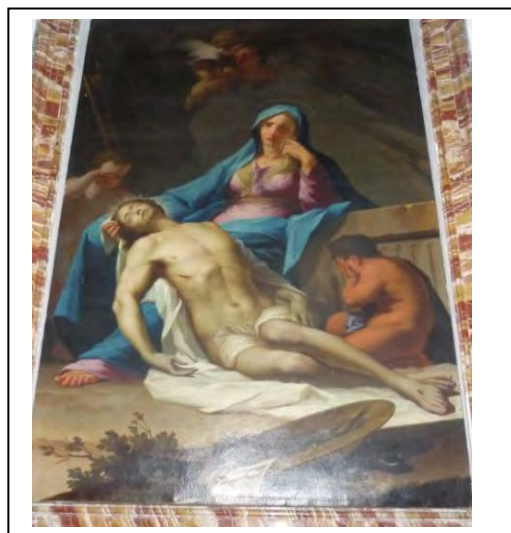
Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano

En la oscuridad de la noche, entre el paisaje agreste de la montaña, el único foco que ilumina la escena de la Pasión es el cuerpo de Cristo tratado de manera escultórica, describiendo detalladamente su anatomía, marcando los músculos y huesos, como si se tratara de una talla de alabastro que expande la luz. Cristo yace en el suelo, encima del sudario blanco, tiene los signos de martirio, en los pies, las manos y el costado, alrededor de su cabeza que descansa sobre el regazo de María, brilla la aureola, y alumbra la cara de la madre. Esta solución cromática, proporciona gran belleza y equilibrio a la imagen, dado que la luz que emana del cuerpo de Cristo también ilumina la bandeja de cobre, que se encuentra en el primer plano, reflejando los rayos milagrosos sobre los símbolos de la Pasión.

A partir del siglo XVI, el modelo ideal para el tema de la Piedad era la obra de Miguel Ángel, conservada en la basílica de San Pedro, en el Vaticano. Su influencia, sobre

todo, en la manera de representar los sentimientos materno filiales se puede encontrar también en *La Pietà*, de Kuntze. Sin embargo, para el artista polaco fueron fundamentales los pintores de la escuela romano-boloñesa como, Annibale Carracci, Giovanni Battista Gaulli y Francesco Trevisani.

Entre las obras de Annibale Carracci la que pudo servir de modelo directo para el polaco es *La Pietà* conservada en el Museo Nazionale di Capodimonte, en Nápoles, pintada hacia 1600, para el cardenal Odoardo Farnese, y considerada como una de las obras más maduras del artista dentro de la actividad romana. Carracci dispuso el grupo en forma piramidal, el modelado ideal en el cuerpo de Cristo tendido sobre el sudario, con las piernas cruzadas, la cabeza inclinada hacia atrás, jugando con las tonalidades claras. También la actitud de la Virgen sentada sobre el sarcófago, colocado tal como lo haría Kuntze más tarde, en diagonal, la ambientación nocturna y la monumentalidad de la escena, permite relacionar ambos trabajos. Kuntze se inspiró claramente en el equilibrio entre el cánón clásico y la renovación naturalista que emana de la obra de Carracci, sin embargo, añadió a su *Pietà* las renovadoras corrientes *settecentescas*.



Annibale Carracci, *La Pietà*, Museo Nazionale di Capodimonte;

[Foto en:] <http://www.polomusealenapoli.beniculturali.it>; (mayo 2014);

Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano

Sin embargo, Gaudioso considera que Kuntze representa *La Pietà* de acuerdo con la iconografía *carraccesca* pero según otro lienzo del artista italiano, el *modello* conservado en la *Galleria Pallavicini*, en Roma, pintado hacia 1603¹². La versión de la *La Pietà* a la que se refiere la investigadora fue realizada por Carracci para el cardenal Ottoboni y existen otras versiones de la obra, en diferentes tamaños y soportes, en los museos de: Standford, Louvre (sobre cobre), *Galleria Pallavicini* y, una versión pintada para el papa Clemente XI, en el Kunsthistorisches Museum de Viena¹³. En esta versión, el Cristo está representado de la misma manera que en otras obras de Carracci, tiene la anatomía bien estudiada, los brazos y las piernas cruzadas mientras que la Virgen permanece inconsciente, desmayada de dolor. No obstante, la composición es diferente, más horizontal. Sin duda, la versión de Nápoles tiene más puntos comunes con el lienzo de Kuntze que los otros lienzos de Carracci y fue la inspiración directa para el artista polaco. Sin embargo, no se puede negar que Kuntze también pudo conocer otras composiciones de Annibale Carracci, como la *Lamentación por la muerte de Cristo (Las Tres Marías)*, de National Gallery, en Londres, donde aparece la misma composición, con el cuerpo de Cristo en diagonal, que crea una gran tensión emocional.



¹² Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 239;

¹³ Susan Steer, *The National Inventory of Continental European Paintings*; [En:] <http://www.vads.ac.uk/>; (agosto 2014);



Annibale Carracci, *Lamentación por la muerte de Cristo (Las Tres Marías)*, National Gallery, Londres;

[Foto en:]
www.nationalgallery.org.uk; (agosto 2014);

Sin embargo, en la interpretación de la escena de la Piedad, Kuntze se acerca no solamente al clasicismo romano-boloñés de Annibale Carracci, también se pueden encontrar en las soluciones cromáticas y compositivas, las huellas de otros artistas italianos, Giovanni Battista Gaulli y Francesco Trevisani. *La Pietà* pintada por Gaulli, h.1667, de la *Galleria Nazionale d'Arte Antica*, en Roma¹⁴, y el lienzo de Trevisani, el *Cristo sostenido por ángeles*, h.1705, y sus versiones en Bristol City Museum and Art Gallery, Louvre (sobre cobre), un *modello*, en la Galleria Pallavicini, de Roma y una versión pintada para el papa Clemente XI, en Kunsthistorisches Museum, de Viena¹⁵, con el cuerpo de Cristo fuertemente iluminado, representado en forma sinuosa, emana vitalidad igual que en la versión de Kuntze.

¹⁴ www.galleriabarberini.beniculturali.it; (agosto 2014);

¹⁵ Susan Steer, *The National Inventory of Continental European Paintings*, [En:] <http://www.vads.ac.uk/>; (agosto 2014);



1



2



1. Giovanni Battista Gaulli, *La Pietà*, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma;

[Foto en:] www.galleriabarberini.beniculturali.it;

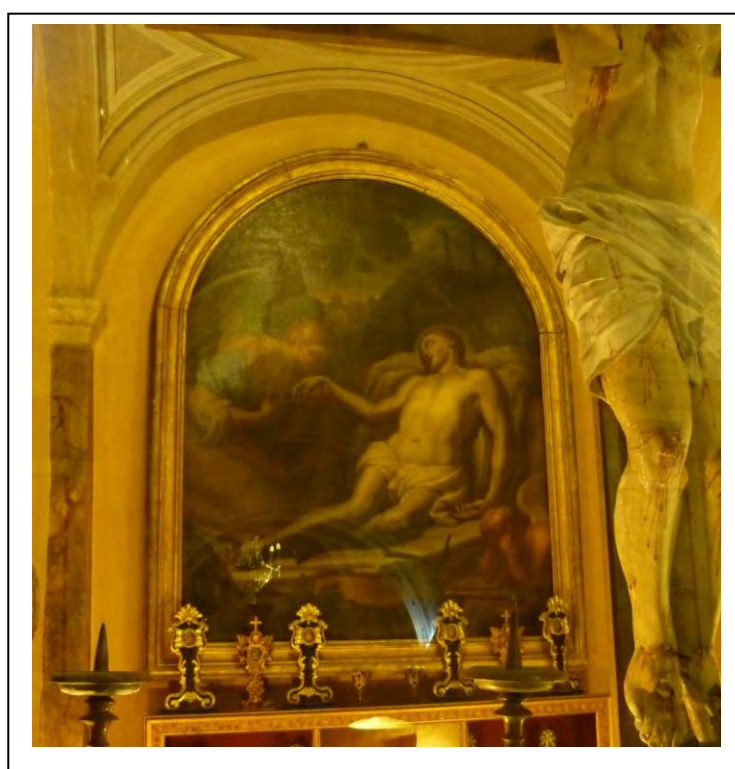
2. Francesco Trevisani, *Cristo sostenido por ángeles*, Museum and Art Gallery, Bristol;

[Foto en:] www.vads.ac.uk;

3. Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

Sin embargo, la gama cromática igual que en otras obras del artista, parte de los colores pastel, rosas, azules, plateados, y relaciona una vez más su pintura con la escuela napolitana de Solimena, Conca, y sobre todo, Giaquinto.

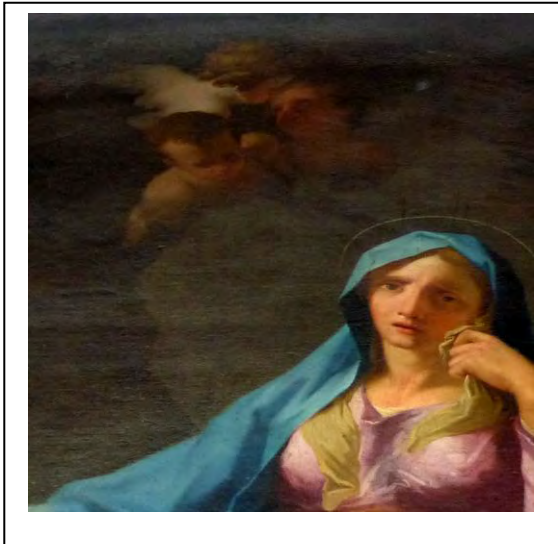
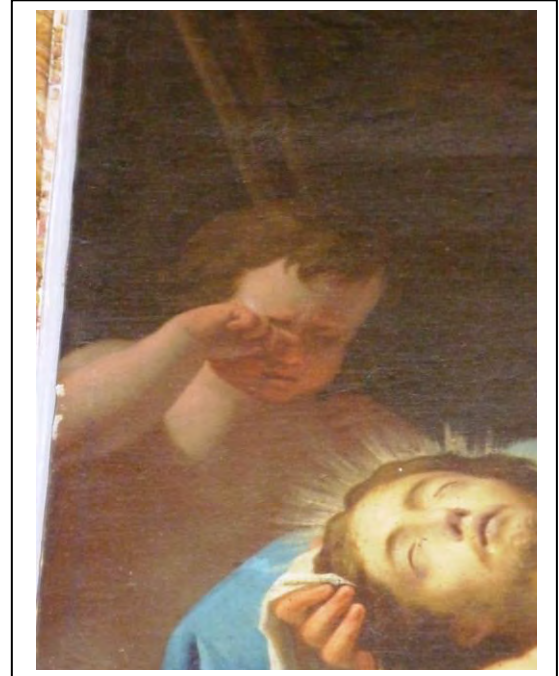
En la basílica de Santa María Salome, en Veroli se conserva un lienzo con la escena del *Descendimiento*, atribuido a Antonio Cavallucci di Sermoneta, cuya obra se caracteriza por el moderado clasicismo cercano a Batoni y Mengs. El cuadro fue pintado más tarde que la escena de *La Pietà*, de Bracciano, pero es importante destacar que ambos artistas coincidieron en Veroli donde Kuntze trabajó para la iglesia de San Andrés Apóstol. Cavallucci, un artista más joven que Kuntze pudo conocer, y quizás inspirarse en las soluciones compositivas del artista polaco.



Antonio Cavallucci di
Sermoneta (?),
Descendimiento, Basílica de
Santa María Salome, Veroli.

En *La Pietà* están representados, igual que en otros trabajos de Kuntze, los *putti*. Se trata de cinco ángeles niños, dos situados en la parte terrenal y tres en vuelo, entre las nubes, en forma de las cabezas aladas. También los *putti* expresan los

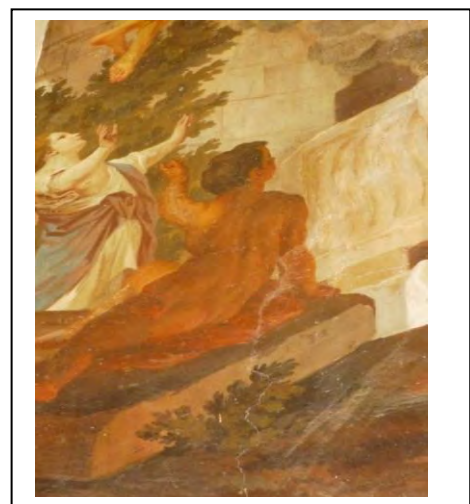
sentimientos de dolor, secando las lágrimas de los rostros y con sus gestos expresan la excepcionalidad del momento.



Los putti

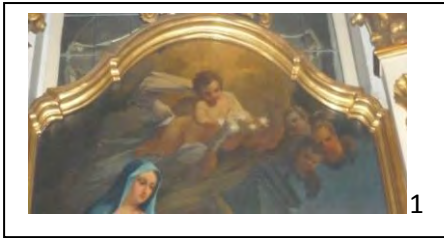
Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle,
Iglesia de Santa María Novella,
Bracciano

El ángel que se encuentra de espaldas, arrodillado y cuya piel oscura contrasta con la claridad del cuerpo de Cristo aparece en los trabajos anteriores de Kuntze, en el lienzo *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, h.1758, en la iglesia de los Misioneros, en Cracovia, y también en el fresco *La Asunción de la Virgen*, pintado en la misma iglesia que *La Pietà*, representado sobre la losa del sarcófago. Porque Kuntze repetía sus modelos en diferentes trabajos, también es posible comprobarlo en el lienzo *Santa Mónica*, h.1776, de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, donde los *putti* sujetan el corazón ardiendo, símbolo de san Agustín. En la parte superior, encima de la cabeza de la Virgen, unos angelotes observan la escena, sus modelos también fueron utilizados por Kuntze en otras pinturas, en los lienzos de la iglesia de los Misioneros, en Cracovia, *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, y en *La muerte de San José*; también en *Los discípulos de san Juan Bautista* (h.1765) de la iglesia de San Andrés Apóstol, en Veroli, donde aún se conserva el fragmento del lienzo robado. De los años setenta del siglo XVIII proceden otros dos trabajos de Kuntze en los que repite el motivo de los *putti*, en la *Santísima Trinidad* (h.1776) colocado en el altar mayor de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, y en el fresco, *La multiplicación de los panes y los peces* (h.1777) en el refectorio de la iglesia de Santa María del Buon Consiglio, en Genazzano.

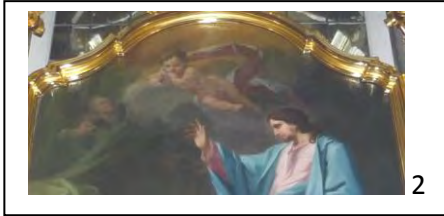


Tadeusz Kuntze, *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, detalle, Iglesia de los Misioneros, Cracovia;

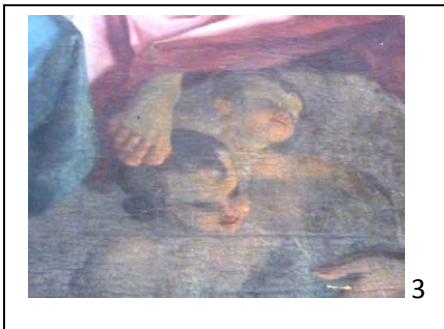
Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.



1



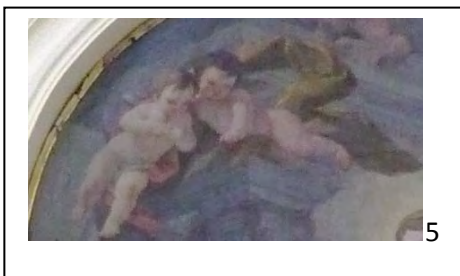
2



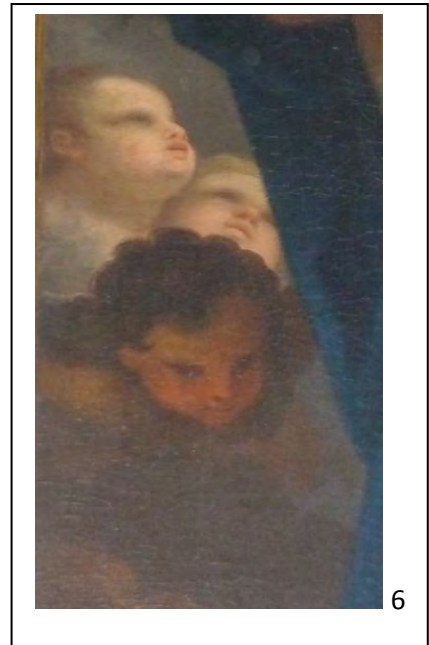
3



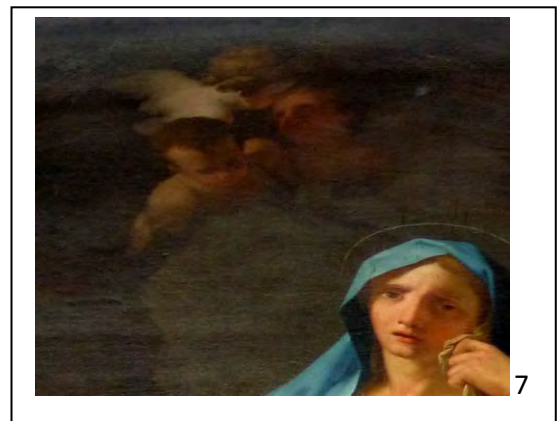
4



5



6



7

1,6 - Tadeusz Kuntze, *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, detalle, Iglesia de los Misioneros, Cracovia;

2 - Tadeusz Kuntze, *La muerte de San José*, detalle, Iglesia de los Misioneros, Cracovia;

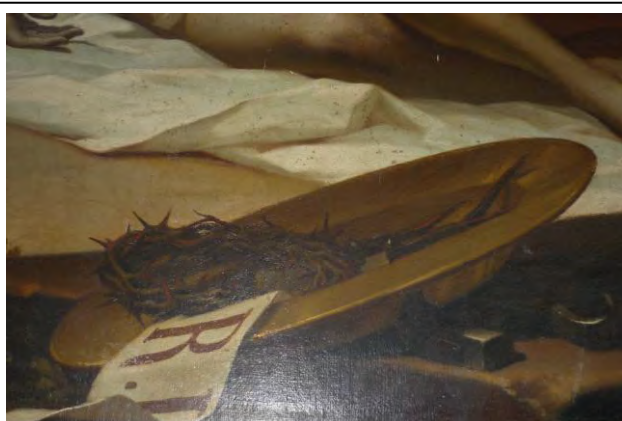
3- Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

4 - Tadeusz Kuntze, *La multiplicación de los panes y los peces*, detalle, Iglesia de Santa María del Buon Consiglio, Genazzano;

5 - Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

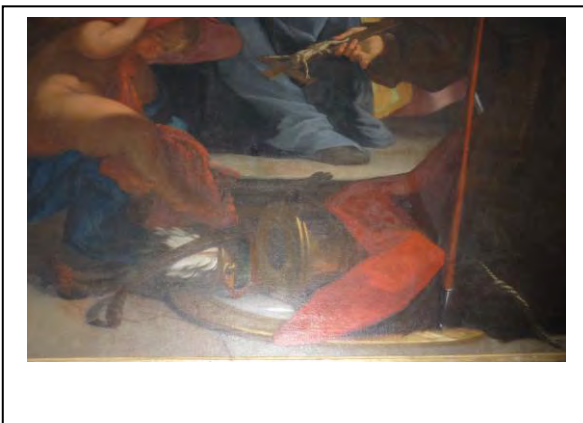
7 - Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

Además del sarcófago, el fragmento de cruz, el paisaje montañoso del Gólgota y el Santo Sudario, en el primer plano, sobre la losa pétrea como si se tratara de un pedestal, aparecen otros símbolos que recuerdan la Pasión de Cristo. Estos atributos se encuentran colocados sobre una bandeja de cobre y se trata de las reliquias más preciadas, la Corona de Espinas, la cartela *INRI* y las herramientas, el martillo, las tenazas y los clavos. Kuntze en varios trabajos solucionó de esa manera el primer plano, ofreciendo una aproximación más directa al tema.



**Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle,
Iglesia de Santa María Novella,
Bracciano**

Lo encontramos, por ejemplo, en el lienzo *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, h.1770, en la iglesia de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y la Virgen María, en Castelmassimo, donde sobre una bandeja de cobre, Kuntze coloca los símbolos parlantes de los santos defensores de la fe cristiana; y en *La muerte de San José*, h.1758, en la iglesia de los Misioneros, en Cracovia, en el primer plano, aparecen las herramientas de carpintero que se relacionan con el oficio de San José.



Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, h.1770, Iglesia de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;

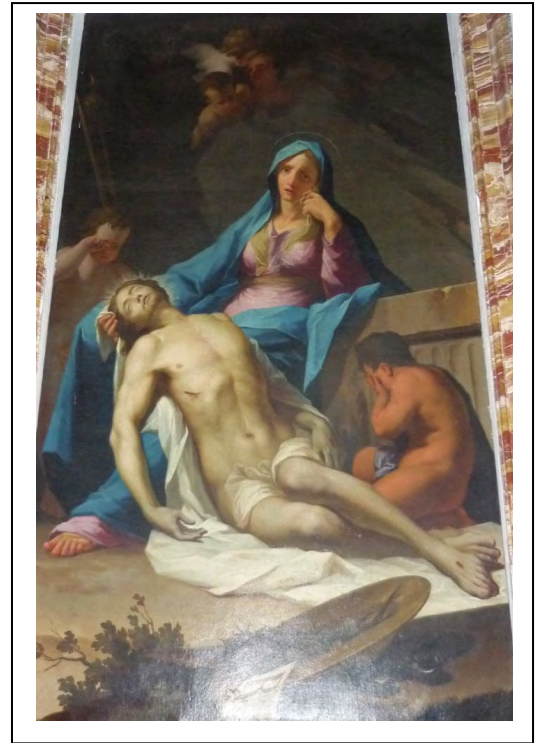
Tadeusz Kuntze, *La muerte de San José*, detalle, Iglesia de los Misioneros, Cracovia.

La composición de *La Pietà* es característica para el estilo pictórico de Kuntze, tanto la cruz, la losa pétrea, el sudario, el sarcófago como el Gólgota están representados en diagonal, creando la sensación de profundidad, igual que en sus otros trabajos, los elementos aparecen representados de manera fragmentaria, colocados en zigzag y vistos desde abajo. Igual que en el fresco *La Asunción de la Virgen* donde se puede ver el sarcófago abierto con el sudario ubicado sobre un basamento y una losa, en el primer plano.

***La Pietà* de Tadeusz Kuntze en relación con las obras de artistas españoles**

En el libro dedicado a la obra artística del Goya joven, el investigador italiano Paolo Erasmo Mangiante relaciona *La Pietà*, de Kuntze con una pintura del mismo tema, sobre alabastro, de Francisco de Goya y posiblemente pintada entre 1769 y 1770. El profesor considera que Goya repitió el mismo esquema compositivo que Kuntze en su pintura de Bracciano¹⁶, sin embargo, al comparar ambas composiciones es evidente que los artistas se inspiraron en modelos diferentes.

¹⁶ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 87 (fig.76);

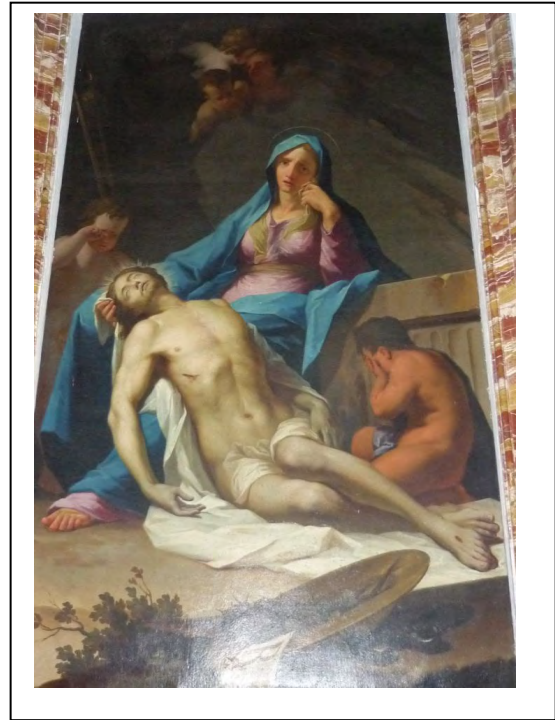


Francisco de Goya, *La Piedad*, Colección particular;

[Foto en:] Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 87 (fig. 75);

Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

La Virgen en el cuadro de Goya se encuentra de pie, separada de Cristo por una losa de cierre para la entrada en la cámara mortuoria, y no sujeta el cuerpo de su Hijo. La interpretación de Kuntze es diferente, las figuras están representadas de forma más meditada, se presta mucha importancia a sus gestos, con los que expresan con cierta teatralidad sus sentimientos. La forma de representar la movilidad de los cuerpos fue inspirada directamente en los modelos de Annibale Carracci, Francesco Trevisani o Giovanni Battista Gaulli. Mientras que en *La Piedad* pintada por Goya no fueron utilizados esos modelos y la forma de interpretar el tema es diferente en ambos artistas. Por lo tanto, no se puede aceptar la consideración del profesor Mangiante que Goya se sirviera del esquema compositivo que había utilizado Kuntze para *La Pietà*, en Bracciano.



Francisco Bayeu, *La Piedad*, 1788, Catedral de Sevilla;

[Foto en:] <http://leyendasdesevilla.blogspot.com>; (mayo 2014);

Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

También Francisco Bayeu trató el tema de la *Piedad*. En la Catedral de Sevilla se conserva su lienzo pintado en 1788, es decir dos décadas más tarde que *La Pietà*, de Bracciano¹⁷, no obstante, podemos encontrar en ella algunas similitudes con el lienzo de Kuntze, el mismo esquema triangular, el detallado estudio anatómico del cuerpo de Cristo, el sarcófago sobre el que se apoya la Virgen y el fragmento de la cruz colocado en el fondo. El lienzo de Bayeu por lo tanto pudo tener alguna inspiración italiana.

¹⁷ José Luis Morales y Marín, *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979, pp. 69 (cat. 49), 227; José Luis Morales y Marín, *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Zaragoza, 1995, pp. 23, 117 (cat. 174);



Tadeusz Kuntze, *La Piedad*, h.1790, Colección privada, Barcelona;

[Foto en:] http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piedad_atribuida_a_Goya.jpg; (mayo 2014);

Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, 1765-1769, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

Recientemente, fue atribuida a Francisco de Goya una nueva *Piedad*, fechada en 1774, y en cuya autoría no duda el investigador Arturo Ansón Navarro que la caracteriza como “un Goya diferente”. Se trata de una pieza cuyo autor hasta 2011 era Francisco Bayeu. El investigador relaciona la figura de la Virgen con *La Caridad*, en una de las pechinas de la cúpula *Regina Martyrum* de El Pilar¹⁸. El lienzo conservado en una colección privada de Barcelona al compararlo con *La Pietà* pintada por Kuntze, y con otros dos trabajos anteriormente citados, el de Goya pintado sobre el alabastro y de Francisco Bayeu conservado en la catedral de Sevilla, está más próximo al cuadro del artista polaco. No existen datos documentales que confirmarían la autoría de Francisco

¹⁸ Arturo Ansón Navarro, «La Piedad: Un Goya diferente», [En:] *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, nº 9, enero-marzo, 2011, pp. 52-55;

de Goya, Francisco Bayeu o Tadeusz Kuntze, sin embargo, considero que más que “un Goya joven de 1774” el cuadro recuerda los trabajos maduros de Kuntze de los años noventa del siglo XVIII, en los que siguen presentes las tonalidades rosa pastel y los azules plateados, pero cambia el trazo, me refiero aquí por ejemplo, a la obra de Kuntze, *San Juan de Sahagún salva un niño caído en el pozo*, h.1790, de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Viterbo. La composición del lienzo de Barcelona recuerda en cuanto a la composición, *La Pietà* de Bracciano, porque Kuntze repetía sus modelos durante años, la forma de colocar el cuerpo de Cristo, y la manera de expresar los sentimientos por parte de la Virgen María es idéntica. No obstante, parece que el lienzo fue recortado porque falta el primer plano, y otros elementos, por ejemplo, el sarcófago, o bien se trataría de un pequeño boceto preparatorio. El lienzo también pudo tener una segunda mano, de otro pintor. Por lo tanto, si efectivamente el cuadro fue pintado por Kuntze un artista que repetía las soluciones compositivas, a lo largo de su carrera artística pero cambiaba su estilo, y quizás utilizaría uno más próximo a la moda neoclásica, tal como en el caso del lienzo de Viterbo. Para concluir se podría proponer una hipótesis: “no es la obra de un Goya joven sino de un Kuntze viejo”.



Tadeusz Kuntze, *San Juan de Sahagún salva un niño caído en el pozo*, h.1790, Iglesia de la Santísima Trinidad, Viterbo.

Bibliografía sobre *La Pietà* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 96-97, 99, 101, 107, 109; [Nota:] La información referente a la iglesia en cuya sacristía se encuentra el lienzo pero sin referencia a *La Pietà*;

Filippa Aliberti Gaudio, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, pp. 236, 239 (fig. 224);

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 23; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Bracciano;

Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, pp. 294-295;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 859; [Nota:] Información general sobre la existencia de la pala del altar en la sacristía de la iglesia, en Bracciano;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, pp. 369-370;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 303; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Bracciano;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Bracciano;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 95); [Nota:] La información aparece con errores se señala que se trata de „Broccacciano”;

Andrzej Ryszkiewicz, «*Tadeusz Kuntze*», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en Bracciano;

Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, p. 417; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en Bracciano;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de trabajos de Kuntze en el convento agustino de Bracciano;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 87 (fig. 76), 143;

Nota: Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, pp. 205-207; [Nota:] El autor no menciona las pinturas de Bracciano.



VI-2.1.- Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, 1770

Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina

Título: *San Ambrosio bautiza a san Agustín¹; San Agustín bautizado por san Ambrosio en presencia de santa Mónica²*;

Fecha: h.1700 (*sic*)³; h.1770⁴; 1700⁵;

Técnica: fresco⁶;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Cave di Palestrina;

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia de Santo Stefano, bóveda de la nave central.

¹ Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, p. 95; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 118; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr. 101); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80-81 (fig. 65); [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

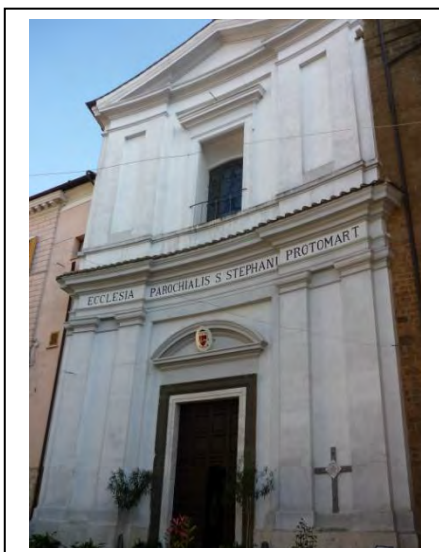
² Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 96;

³ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 101); [Nota:] Se trata de un error;

⁴ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 96; Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 24; Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 861; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, p. 118; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80-81 (fig. 65);

⁵ [Nota:] La cronología propuesta por la autora del estudio;

⁶ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 96; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, p. 118; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr. 101); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80-81 (fig. 65);



**Iglesia de Santo Stefano, fachada,
Cave di Palestrina.**

Datos generales sobre la iglesia

La iglesia y el convento de Santo Stefano (San Esteban), en Cave di Palestrina, al igual que las iglesias de Soriano nel Cimino, Bracciano y Genazzano, en las que trabajó como pintor Kuntze, pertenecían a la orden agustina. El artista, en la década de los setenta y ochenta del siglo XVIII, era el “pittore dell’ordine agostiniano nella provincia di Roma” y el edificio actual tal como se detalla en el *Manuscrito* redactado por el Padre Tommaso Bonasoli, el *sottosegretario dell’ordine e divenne Provinciale della Provincia Romana*, que se conserva en el convento agustino de Santa Mónica, en Roma, indica que la iglesia fue levantada en 1770, según el proyecto de Nicola Faggioli. El profesor Schleier relaciona estrechamente la actividad arquitectónica de Faggioli y la pictórica de Kuntze con la orden agustina. Basada en esos datos, deriva su opinión que la decoración pictórica del interior, el fresco del altar mayor, *La lapidación de san Esteban*, y de la nave central, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, junto con los lienzos, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*⁷, así como *El bautismo de Cristo*, no mencionado por Schleier, habrían sido concluidos para el año 1770.

⁷ Erich Schleier, «L’ultimo...», *op. cit.*, pp. 96-97, 101, 107 (nota 10);

Datos generales y estudio de la obra

El investigador alemán fue el primero en devolver la autoría de las tres pinturas citadas a Tadeusz Kuntze, partiendo de la idea de que la iglesia en Cave di Palestrina estaba vinculada a la orden agustina. El criterio en el que se basó el profesor, se apoyaba en las similitudes estilísticas y compositivas con la pintura conservada, en la iglesia parroquial de San Barbato, en Casalattico, que representa a la *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*⁸.



Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, Iglesia de San Barbato, Casalattico.

Los argumentos de Schleier son muy acertados al tener en cuenta la pertenencia de la iglesia de Santo Stefano a la orden agustina y las notas estilísticas comunes que unen estos trabajos pictóricos.

⁸ Ibídem., pp. 94, 96-97;

San Agustín, según las palabras de Santiago de la Vorágine recogidas en *La leyenda dorada*, “cuando tenía treinta años de edad, convertido ya por la predicación de san Ambrosio, la noche de Pascua y a ruegos de su madre recibió el sacramento del bautismo. En aquella misma ocasión [...] se bautizaron su hijo Adeodato [...], y su amigo Alipio”⁹, la ceremonia está narrada en los ciclos biográficos de ambos santos. San Agustín uno de los cuatro grandes doctores y padres de la Iglesia occidental (junto a Jerónimo, Gregorio y Ambrosio) está representado de rodillas delante de la pila bautismal levantada sobre una escalinata, mientras san Ambrosio oficia el sacramento. La pintura se divide en dos espacios compositivos y temáticos bien diferenciados, el divino y el mundano. San Ambrosio de Milán y san Agustín de Hipona, los titulares del fresco se encuentran en el espacio terrenal, mientras la paloma del Espíritu Santo que sobrevuela sobre sus cabezas, crea un nexo espiritual y compositivo, con el Dios Padre y el Cristo, en el cielo. En la ceremonia alrededor de la pila bautismal están reunidas más personas, repartidas como un coro, entre ellas, la madre de san Agustín, santa Mónica que levanta los brazos en actitud de oración para agradecer la conversión de su hijo, un monaguillo arrodillado que sujeta una bandeja de cobre con los utensilios necesarios, un monje que levanta la casulla episcopal, y un hombre joven posiblemente, Adeodato o Alipio que fueron bautizados el mismo día. El bautismo recuerda que san Agustín es un santo converso. Cuando conoció a san Ambrosio en Milán, cambiaron sus ideas teológicas y cuestionó la herejía de los maniqueos. Según los textos hagiográficos la decisión definitiva para abrazar el cristianismo tuvo lugar cuando le habló en latín, una voz infantil que repetía los pasajes de las Epístolas de san Pablo: “*toma y lee*”.

Mientras que en la parte celestial, diferenciada compositivamente del resto de la escena la Santísima Trinidad rodeada por varias figuras angelicales, de diferentes edades asiste a la conversión de san Agustín. Los ángeles llevan los símbolos parlantes del santo, el báculo episcopal, la cruz y una filacteria con la inscripción, *Te Deum Laudamus*, una alusión al himno en acción de gracias, para destacar el papel de la

⁹ Santiago de la Vorágine, «San Agustín», [En:] *La leyenda dorada*, t. 2, cap. CXXIV, Madrid, 1997, p. 534;

música en la liturgia. *Te Deum Laudamus* es el primer verso y el título del himno también denominado, el *Himno Ambrosiano* que según Kopaliński se adjudica erróneamente a san Ambrosio¹⁰. Kuntze se basó en una leyenda hagiográfica muy difundida según la cual mientras el obispo de Milán, inspirado por el Espíritu Santo entonaba *Te Deum*, san Agustín respondía de forma espontánea a sus versos. Fuera del espacio de la ceremonia religiosa sentada sobre la escalinata, se encuentra una mujer con niño, parece una sencilla observadora, una mendiga a las puertas del templo, sin embargo, junto a otros objetos repartidos a su alrededor es un referente a la vida del santo. San Agustín expresó sus ideas teológicas en varias obras, en las autobiográficas *Confesiones* y en *La ciudad de Dios*, escrita durante el asedio de Hipona, por los vándalos¹¹.

San Ambrosio bautiza a san Agustín en relación con las pinturas de Tadeusz Kuntze y de otros artistas

San Ambrosio bautiza a san Agustín tiene una fuerte relación estilística y compositiva con otras pinturas del artista, tanto frescos como lienzos. La paleta cromática clara, casi lunar aporta luminosidad y brillo, y es propia para el estilo de Kuntze. Igual que en otros trabajos, el artista se vuelca por los colores de tonalidades azulados, rosa y verdosos que evolucionan hacia más intensos. Los escorzos y la disposición de figuras, en medio de fondos arquitectónicos, proporciona majestuosidad a la escena. Estos elementos inconfundibles de su pintura permiten relacionar el fresco de Cave di Palestrina con sus trabajos de temática religiosa, la *Apoteosis de san Agustín* (h.1776), y la *Santísima Trinidad* (h.1776), de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, y *Moisés en el Sinaí* (1770-1776), del Museo

¹⁰ Władysław Kopaliński, «Św Ambroży», [En:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 2001, p. 36;

¹¹ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona, 1997, pp. 36-44; Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos. Guía Iconográfica*, Madrid, 1996, pp. 12-14; Georges Daix, *Dictionnaire des Saints*, Paris, 1996, pp. 69-70; Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, 2003, pp. 15-18;

Nacional del Prado o de temática profana, la *Fiesta de los dioses y Faetón deja a Apolo su carro solar* (1793), en las salas de Emperadores y de Recepción del palacio Rinuccini, en Roma¹², donde en vez de santos cristianos, se representan dioses del Olimpo, así como *El Triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia* (1771-1775), en la biblioteca del seminario de Frascati. Sin embargo, en Cave di Palestrina el componente dramático y toda la energía se concentra en la parte celestial, donde los ángeles portan los símbolos parlantes de ambos obispos, mientras que en otros trabajos de Kuntze, como en el fresco la *Apoteosis de san Agustín*, de Soriano nel Cimino se busca el dinamismo en la parte terrenal, en la lucha contra las herejías.



¹² Erich Schleier, «Taddeo...», *op. cit.*, pp. 24 (fig. 1), 26 (fig. 5), 28;



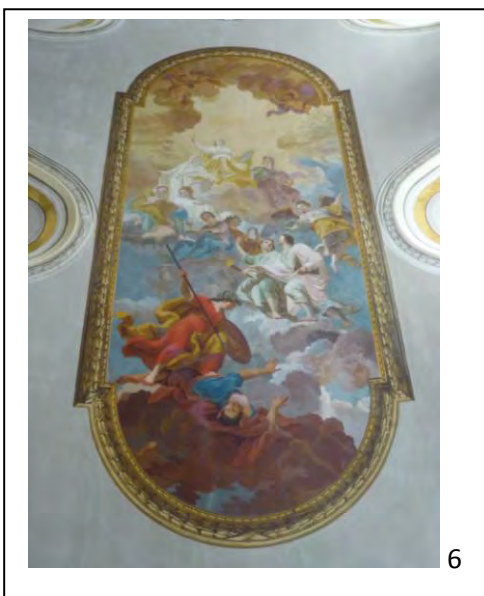
3



4



5



6

1. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

2. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

3. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, Museo Nacional del Prado, Madrid;

4. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

5. Tadeusz Kuntze, *Fiesta de los dioses*, Palacio Rinuccini, Roma;

[Foto en:] Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 24 (fig.1);

6. Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, Biblioteca del Seminario, Frascati.

Kuntze buscó una fuente de inspiración para las soluciones compositivas de sus trabajos, en la obra de los artistas italianos de la primera mitad del siglo XVIII, como Sebastiano Conca, la *Gloria de Santa Cecilia*, 1724, en la iglesia de Santa Cecilia, en Roma y Giovan Battista Gaulli, la *Apoteosis de la orden franciscana*, en la nave central de la basílica de Santos Apóstoles, en Roma.



Sebastiano Conca, *Gloria de Santa Cecilia*, Iglesia de Santa Cecilia, Roma;

Giovan Battista Gaulli, *Apoteosis de la orden franciscana*, Basílica de Santos Apóstoles, Roma.

El investigador Erich Schleier destaca que en el fresco del polaco se aprecia una fuerte influencia de los pintores de la escuela romano-napolitana y, en particular, de Corrado Giaquinto, los movimientos de las figuras son dinámicos y enfatizados, mientras que los pliegues de sus ropajes acentuados y escultóricos. Y, los escorzos menos exagerados que recuerdan también los trabajos de Padre Pozzi e incluso del maestro de Kuntze, Ludovico Mazzanti, en las iglesias romanas de San Ignacio y San Apolinar (*Coronación de la Virgen*)¹³. En *San Ambrosio bautiza a san Agustín* hay una

¹³ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 99, 104 (fig. 20); Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859;

inspiración directa del fresco la *Virgen presenta a Santa Elena y Constantino a la Trinidad*, 1743, pintado por Giaquinto para la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, en Roma. Para confirmarlo el investigador alemán publica el *modello* del trabajo de Giaquinto para la bóveda, conservado en el *City Art Museum*, en Saint Louis¹⁴. No obstante, en su trabajo Kuntze añadió los elementos arquitectónicos que caracterizarían las soluciones compositivas de su obra.



Corrado Giaquinto, *Virgen presenta a Sta. Elena y Constantino a la Trinidad*, Iglesia de Sta. Croce in Gerusalemme, Roma;

Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, Iglesia de Sto. Stefano, Cave di Palestrina.

Sin embargo, en la decoración de la bóveda en Cave di Palestrina también se puede ver la huella de otro fresco de Giaquinto, el *Triunfo de San Juan de Dios*, 1741-1742, pintado en la iglesia de San Giovanni Calibita, en Roma cuya replica al óleo se

¹⁴ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 96 (fig. 8);

conserva en el Museo Nacional del Prado¹⁵. En este caso Giaquinto sí introduce los elementos arquitectónicos y de perspectiva, como un fondo escenográfico. En el primer plano, sobre una escalinata, igual que lo haría más tarde Kuntze, se sitúan los episodios relacionados con la caridad del santo, la curación de los apestados, mientras que en la parte celestial se celebra su coronación, en asistencia de ángeles y santos.



Corrado Giaquinto, *Triunfo de San Juan de Dios*, Iglesia San Giovanni Calibita, Roma;

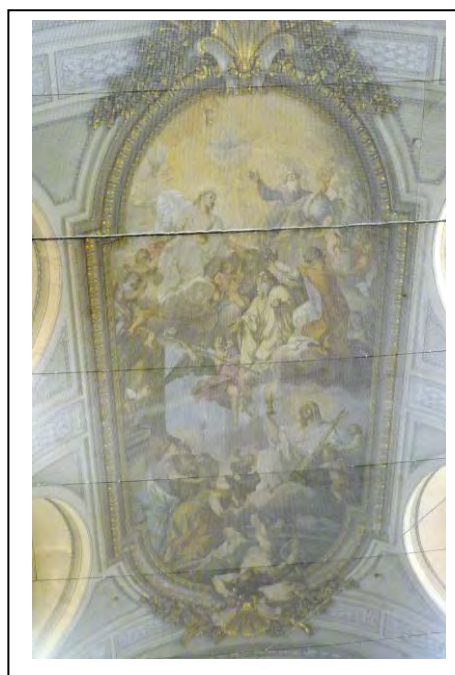
Corrado Giaquinto, *Triunfo de San Juan de Dios*, Museo Nacional del Prado, Madrid;

[Foto en:] Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: P00110;

Las soluciones compositivas y el estilo de Kuntze se puede relacionar con uno de los trabajos de Placido Costanzi, *El triunfo de San Gregorio* (1727), en la iglesia de San

¹⁵ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: P00110;

Gregorio al Celio, en Roma. El fresco de Costanzi es menos dinámico que el de Kuntze pero hay varios puntos comunes entre ambos, los fondos arquitectónicos, la escena vista de abajo arriba, la forma de disponer las figuras dentro del marco pictórico, la solución que se da al primer plano, con una gran escalinata, las representación de la Trinidad o el ángel con el báculo episcopal.



Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Placido Costanzi, *El triunfo de San Gregorio*, Iglesia de San Gregorio al Celio, Roma;
[Nota:] el fresco de Costanzi está cubierto con una malla, debido a los trabajos de restauración.

No se conoce otra versión del bautismo de san Agustín pintada por Kuntze. No obstante, se conservan dos pinturas que representan el bautismo de Cristo, se trata de

un fresco y un lienzo. El fresco se encuentra en la nave central de la iglesia del *Gesù*, en Frascati, donde en la capilla de la *Madonna Rifugio dei Peccatori*, se conservan dos escenas relacionadas con la infancia de Cristo, la *Presentación en el templo*, h.1773, y la *Adoración de los Pastores*, h.1773. El ciclo pictórico continúa en las paredes de la nave, con otros episodios representados en el mismo encuadre y estilo. *El bautismo de Cristo*, de la iglesia del *Gesù*, hasta ahora no ha sido publicado como pintura de Kuntze, sin embargo, el estilo, la composición y la figura del bautizado, es muy similar no solamente a las escenas en la capilla de la *Madonna Rifugio dei Peccatori*, también al bautismo de Cave di Palestrina.

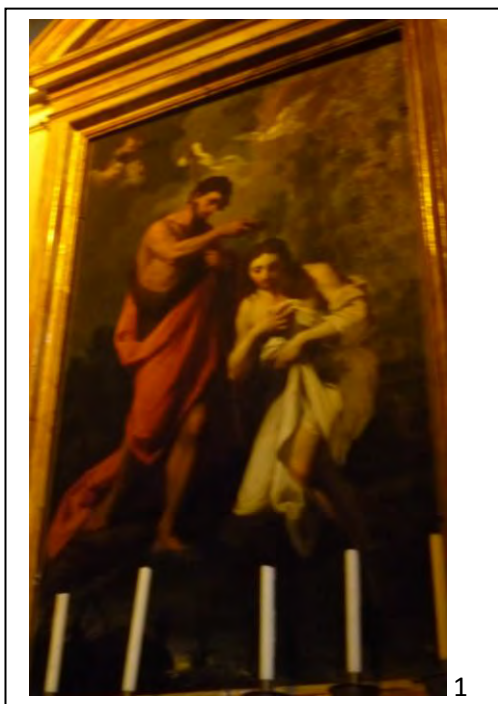


Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *El bautismo de Cristo*, Iglesia del *Gesù*, Frascati.

Mientras que el lienzo *El bautismo de Cristo*, que se conserva en el altar lateral de la misma iglesia que el fresco *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, es un trabajo poco conocido, que apenas aparece citado en fuentes bibliográficas¹⁶. Sin embargo, la obra por las relaciones estilísticas y el mismo modelo para las figuras, con toda seguridad se puede incluir entre los trabajos de Kuntze, pintados hacia 1765, en la misma época que las dos pinturas para la iglesia de San Andrés Apóstol, en Veroli, *El martirio de San Bartolomé* y *Los discípulos de San Juan Bautista* (cortado en trozos y robado el 30 de mayo de 1989).

¹⁶ <http://www.santostefanocave.it/>; (mayo 2014);



1



2



3

1. Tadeusz Kuntze, *El bautismo de Cristo*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

2. Tadeusz Kuntze, *El martirio de San Bartolomé*, Iglesia de San Andrés Apóstol, Veroli;

3. Tadeusz Kuntze, *Los discípulos de San Juan Bautista*, Iglesia de San Andrés Apóstol, Veroli (robado el 30 de mayo de 1989);

[Foto en:] Corrado Maltese, *Arte nel Frusinate, dal secolo XII al XIX*. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, Frosinone, 1961, il. 78.

Sin embargo, el tratamiento compositivo de ambas versiones del bautismo de Cristo no es el mismo que utiliza Kuntze en el fresco de san Agustín. Las figuras se encuentran de pie, frontalmente hacia el espectador, en esta disposición se puede apreciar la influencia de los pintores romanos, Carlo Maratti, *El bautismo de Cristo*, h.1697, de la iglesia Santa María de los Ángeles, en Roma; Giuseppe Nicola Nasini, *El bautismo de*

Cristo, 1736, de la iglesia de San Lorenzo in Lucina, Roma o de Corrado Giaquinto, *El bautismo de Cristo*, 1750, conservado en la iglesia Santa Maria dell'Orto, en Roma.



1.- Carlo Maratti y taller, *El bautismo de Cristo*, Iglesia Santa María de los Ángeles, Roma;

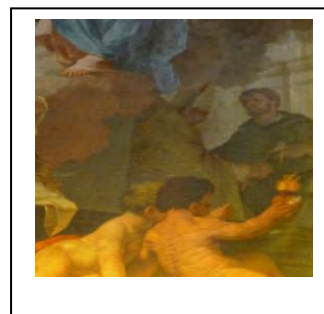
[Foto en:] Giancarlo Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, vol. 3, Torino, 1994, fig. 690;

2.- Giuseppe Nicola Nasini, *El bautismo de Cristo*, Iglesia de San Lorenzo in Lucina, Roma;

3.- Corrado Giaquinto, *El bautismo de Cristo*, Iglesia de Santa Maria dell'Orto, Roma;

[Foto en:] Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel, *Art in Rome*, London, 2000, p. 377 (fig. 227);

San Agustín está representado como un hombre joven con barba, vestido con una túnica blanca, tiene las manos cruzadas sobre el pecho, mientras se arrodilla para recibir el bautismo. San Ambrosio es un anciano barbado, vestido con el atavío episcopal, la mitra, lleva una cruz pectoral y la capa pluvial dorada por encima del hábito. En el lienzo *Santa Mónica* conservado en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino aparece la escena en la que san Agustín representado como un hombre mayor, ciñe el cinturón a un monje novicio, en hábito negro que alza los brazos en señal de sumisión. En ambas imágenes, en Cave di Palestrina y en Soriano nel Cimino aparecen las mismas figuras representadas desde el mismo ángulo, que parten del mismo modelo. El monje en *Santa Mónica* y san Agustín en *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, tuvo el mismo modelo, igual que san Agustín en *Santa Mónica* es el mismo que san Ambrosio, en *San Ambrosio bautiza a san Agustín*.



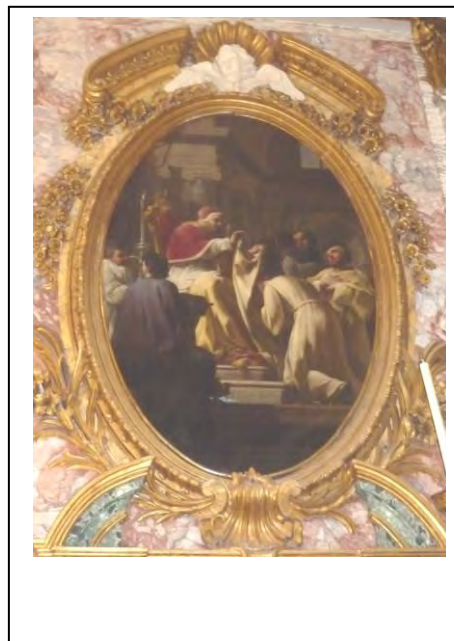
El mismo modelo para el hombre joven y mayor

Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Según Schleier, el modelado en las figuras de los santos es “seco” y plano, con toques de luz, que se caracteriza por un canon alargado, que recuerda el estilo del discípulo de Corrado Giaquinto, Antonio González Velázquez, del lienzo, *Inocencio III reconoce la*

orden de los trinitarios calzados de Castilla, conservado en el presbiterio, de la iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, en Roma¹⁷.



Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Antonio González Velázquez, *Inocencio III reconoce la orden de los trinitarios calzados de Castilla*, Iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, Roma.

Al pie de la pila bautismal de espaldas al espectador, se arrodilla un acólito que sujeta una gran bandeja dorada con los utensilios para el bautismo. Este motivo en el que aparece una bandeja, para depositar los objetos milagrosos, se encuentra en varios trabajos del artista, en *La Pietà*, en el primer plano, sobre la bandeja se depositan los símbolos de la Pasión; en *Santa Mónica*, un ángel mancebo levanta una bandeja que sirve para guardar un cinturón oscuro y un paño azul para la santa. El motivo de un acólito que sujeta una bandeja se puede encontrar también en el otro lienzo de Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, conservado en la iglesia de Cave di Palestrina y en la colección de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, así como en la Colección Fabrizio Lemme, en Roma, *Cristo ante Pilatos*.

¹⁷ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 96;



1

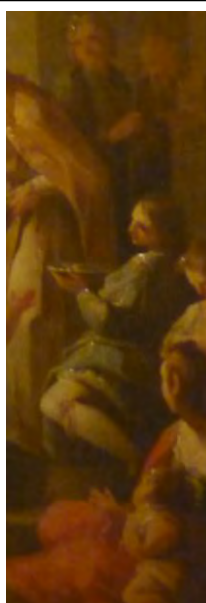


2

El acólito con una bandeja dorada

1.- Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

2.- Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.



Acólito con bandeja (2)

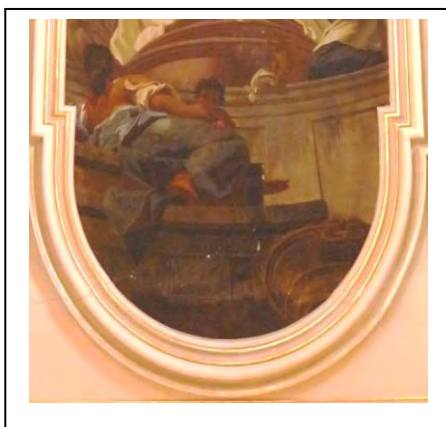
Tadeusz Kuntze, *La limosna de Santo Tomás de Villanueva*, detalle, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, detalle, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *Cristo ante Pilatos*, detalle, Colección Castillo de Wawel, Cracovia;

[Foto en:] http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studia_waweliana1993.

Sobre la escalinata que conduce al podio donde se ubica la pila bautismal, a los pies del altar, se encuentran los objetos y personas que aluden a tres episodios de la vida espiritual y milagrosa del santo titulados, *El Martillo de los herejes*; *El encuentro con el niño que vacía el mar con una concha* y *La curación de una mujer con las lágrimas del santo*.



Las referencias a la vida del santo en la escalinata que conduce al altar

Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina,

En los muros del claustro del convento agustino en Viterbo, igual que el de Cave di Palestrina en la región del Lacio, donde se concentraba la actividad artística de Kuntze, y en cuya iglesia de la SS. Trinidad, se conserva un lienzo del artista, *San Juan de Sahagún salva un niño caído en el pozo*, h.1790, se representan los episodios de la vida de san Agustín, en los espacios rectangulares de la pared, y las escenas bíblicas, en los lunetos. La iconografía que utilizó Kuntze para el fresco en Cave di Palestrina es muy cercana a los trabajos manieristas de Marzio Ganassini y Giacomo Cordelli, gracias a ello, es posible hacer la lectura de tres motivos biográficos representados¹⁸.



Las pinturas dedicadas a la vida de san Agustín

Iglesia de la SS. Trinidad, claustro, Viterbo.

¹⁸ <http://viterbo.artecitta.it/>; (agosto 2014);

El primer episodio representado por Kuntze sobre la escalinata se relaciona con la actividad intelectual del santo, que le aportó el apodo, el *Martillo de los herejes*. Sobre la cornisa, a los pies del altar hay dos jarrones, de los que se deslizan serpientes, además de un libro roto y tirado, una alusión a los escritos y los símbolos de las herejías. La Contrarreforma consideraba a san Agustín, el defensor de la ortodoxia católica, un firme luchador contra las doctrinas de los donatistas y maniqueos¹⁹. Este tema relacionado con la lucha contra los herejes también está incluido en el fresco de Kuntze, en Soriano nel Cimino.



Marzio Ganassini, Giacomo Cordelli, El bautismo de San Agustín, Iglesia de la SS. Trinidad, claustro, Viterbo.

Una mujer joven con niño, sentados en la escalinata, hacen referencia a otros dos episodios de la vida del santo, el encuentro en la playa con un niño-ángel que quiere vaciar el mar, y la curación de una mujer poseída por el demonio. El niño que sujeta una concha, y un gran recipiente de cobre para el agua en los primeros escalones, es una alusión al culto y la difusión del misterio de la Santísima Trinidad. Según san Agustín explicarlo era una tarea tan ardua que ilustraba bien una anécdota, en la que un niño identificado como un ángel, intentaba vaciar el mar con una concha, una labor

¹⁹ Eutizio Peretti, *L'eremo, il convento e le chiese della Santissima Trinità di Soriano nel Cimino e l'antica immagine della Madonna ivi venerata*, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1945, p. 67; Tiziana Musi, «Ficha técnica: Apoteosis de san Agustín», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, núm. catálogo general: 12/00211827, octubre, 1984; Juan Carmona Muela, *Iconografía...*, op. cit., p. 17;

tan imposible como explicar el misterio de la Trinidad, la imagen resumía la vanidad de los esfuerzos de san Agustín en esclarecer algunos dogmas de la fe²⁰.



El encuentro con el niño que vacía el mar con una concha; La curación de una mujer con las lágrimas del santo

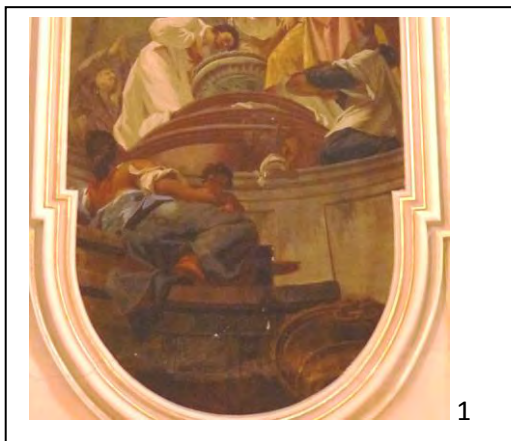
M. Ganassini, G. Cordelli, *Aparición del Niño Jesús a San Agustín*, Iglesia de la SS. Trinidad, claustro, Viterbo.

El tercer episodio en el fresco de Kuntze se relaciona con una joven sentada sobre la escalinata que observa la ceremonia del bautismo. En el claustro del convento agustino de Viterbo, en el lado Este, en una de las pinturas se representa la escena, *San Agustín que exorcisa con una unción de lágrimas a una mujer*. El tema también está narrado en *La leyenda dorada*, donde se explica que el santo con un óleo de lágrimas y la oración salvó a una joven poseída, echando de su cuerpo los pequeños demonios²¹. La imagen de una mujer con niño, en el primer plano, en el margen inferior, de espaldas al espectador, es un motivo muy característico para la obra del artista. En la misma iglesia de Cave di Palestrina, en *La limosna de Santo Tomás de Villanueva*, aparece una mujer arrodillada que abraza un niño, mientras recibe una moneda del santo. La misma figura que también se puede relacionar con la alegoría de la Caridad aparece en

²⁰ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 37, 41-42;

²¹ Santiago de la Vorágine, «San Agustín», [En:] *La leyenda dorada*, t. 2, cap. CXXIV, Madrid, 1997, p. 540;

el cuadro cuyo autor, según mi criterio también es Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid.

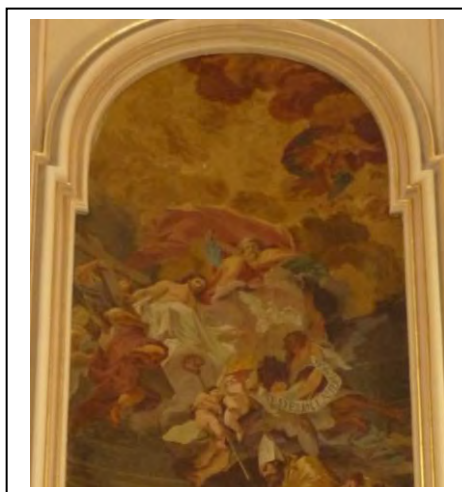


1. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
2. Tadeusz Kuntze, *La limosna de Santo Tomás de Villanueva*, detalle, Cave di Palestrina
3. Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, detalle, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid,

En el fresco *San Ambrosio bautiza a san Agustín* el factor dinámico se concentra en la parte celestial. El nexos entre el espacio divino y el mundano son los *putti* que sobrevuelan el interior de la iglesia, por encima de las cabezas de los santos, haciendo acrobacias en el aire, junto a otros ángeles mancebos que levantan la cruz y una filacteria con *Te Deum*. Los *putti* viajan sobre el báculo episcopal que es uno de

los símbolos parlantes de ambos santos obispos, que sirve para el juego e introduce en la escena un elemento cómico y de ternura.

La paloma del Espíritu Santo que sobrevuela entre Cristo y Dios Padre, une las personas de la Santísima Trinidad. Dios Padre sentado en gloria sobre una nube, rodeado de ángeles, aparece como un anciano de barbas y pelos blancos, con una aureola triangular resplandeciente, vestido con túnica azul y manto rosa dorado, apoya una mano con el compás sobre el gran globo terráqueo azul, y bendice con la otra mientras observa desde lo alto la escena terrestre. El Cristo es un *Christus patiens* que desciende de los cielos representado como un joven con largos cabellos ondulados y barba corta, vestido de blanco, con el pecho descubierto y los signos visibles de la Pasión en las manos y el costado. La aureola de Cristo hace resplandecer una nube dorada, alrededor de la cual sobrevuelan los ángeles niños y las cabezas aladas. El Cristo también está representado, por medio de improperios, atributos de su Pasión, como el sudario blanco y el crucifijo, que abrazan dos ángeles.



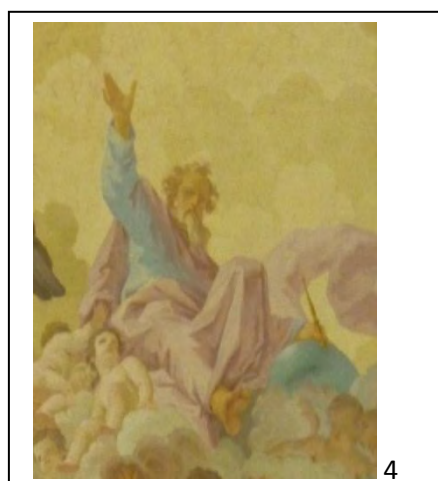
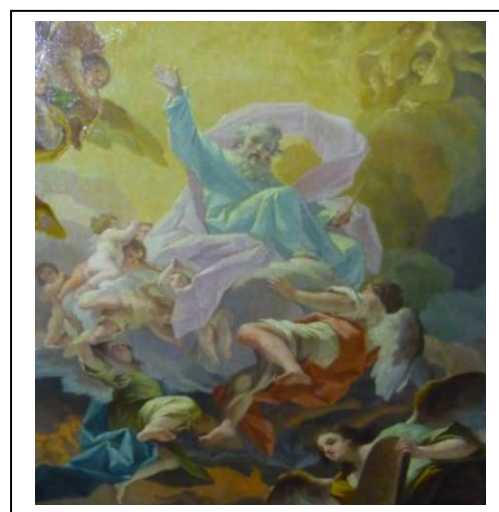
La escena celestial

Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina.

El análisis detallado de las figuras y la composición de la parte celestial del fresco, permite establecer relaciones con varias pinturas de Kuntze.

La figura de Dios Padre de Cave di Palestrina es similar a otras representaciones pintadas por el artista, en la *Apoteosis de san Agustín* (h.1776) y en la *Santísima*

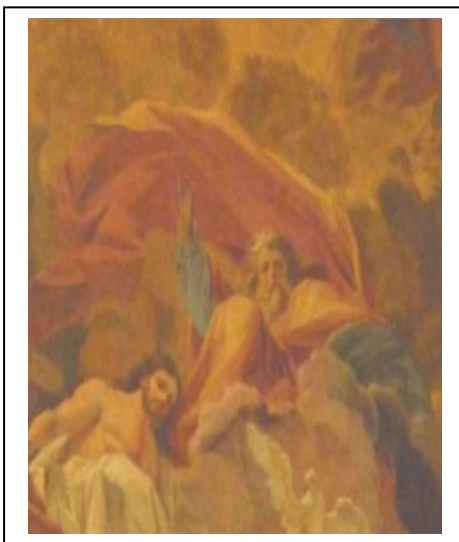
Trinidad (h.1776) ambas para la Iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, en *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado (1770), y también se puede comparar con la personificación de la Ciencia, en el fresco *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia* (1771-1775), de la biblioteca del Seminario, en Frascati. Todas las figuras tienen la misma actitud, hacen los mismos gestos, que permite pensar que el artista se sirvió del mismo modelo para todas ellas, se trata de una imagen de un Dios Padre sentado, con la mano derecha levantada y otra depositada sobre el *globus terrestris*.



Dios Padre

1. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
2. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
3. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
- 4.- Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de S. Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

El doctor Mangiante considera que el fresco *Dios Padre entrega las Tablas de la Ley*, 1743, pintado por Corrado Giaquinto para la basílica de San Lorenzo in Damaso, en Roma, y especialmente la figura de Dios Padre, le sirvió de modelo a Kuntze para el fresco de Cave di Palestrina. Según Mangiante, más tarde Francisco de Goya se inspiraría en los trabajos de Kuntze, sobre todo, en los de Cave di Palestrina y Soriano nel Cimino para las representaciones de los Padres de la Iglesia, en las pechinas de las parroquias españolas de Muel y Remolinos²². Sin embargo, considero que no es fácil establecer una relación tan directa entre esos frescos, la figura de Dios Padre pintada por Giaquinto, en el vestíbulo del templo de san Lorenzo in Damaso y por Kuntze, en la bóveda de iglesia de Santo Stefano no tiene las mismas características, tampoco fue modelo para los trabajos posteriores del artista polaco. La forma de situar la figura en la escena pictórica es diferente, Giaquinto introduce las notas de dinamismo, mientras que Kuntze, representa a Dios Padre de manera casi estática, no se enfatizan sus gestos, la vitalidad se concentra en los pliegues de sus ropajes, angulosos y cortantes que asumen la carga expresiva, frente a la monumentalidad de su figura.

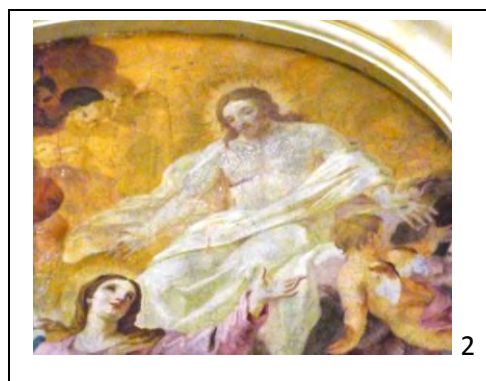
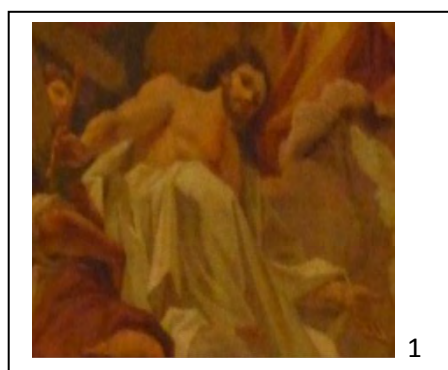


Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Corrado Giaquinto, *Dios Padre entrega las Tablas de la Ley*, Iglesia de San Lorenzo in Damaso, Roma.

²² Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 80;

El Cristo resucitado representado a la derecha del Padre, sentado sobre una nube, con los brazos abiertos y con una varilla mágica o batuta en la mano, es prácticamente el mismo que en otras representaciones de Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, en Bracciano; *La Asunción de la Virgen*, D01347 (F.D. 864), el dibujo sobre papel del Museo Nacional del Prado, el proyecto para el lienzo *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, (h.1781) de la nave central, en la Iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma. El *Christus patiens* representado en los trabajos citados parte del mismo modelo iconográfico y pictórico, es un Cristo que desciende de los cielos, tiene la misma disposición de la cabeza y el cuerpo, la misma vestidura, y una nube con ángeles niños y cabezas de querubines, rodea su figura, potenciando la sensación de una composición concéntrica.



El *Christus patiens*

1. Tadeusz Kuntze, *S. Ambrosio bautiza a S. Agustín*, detalle, Iglesia de Sto. Stefano, Cave di Palestrina;
2. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Sta. María Novella, Bracciano;
3. Tadeusz Kuntze, *Sta. Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Sta. Lucía della Tinta, Roma;
4. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01347, detalle, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Por otra parte, Erich Schleier destaca que el elemento *giaquintesco* está fuertemente acentuado en el fresco de Kuntze, y relaciona la representación de la Trinidad, en Cave di Palestrina con dos obras de Giaquinto, *La Trinidad y las ánimas del Purgatorio*, en el Institute of Arts de Minneapolis y el lienzo del altar mayor, *La Santísima Trinidad y un ángel libera a un esclavo*, 1748-1750, en la iglesia de la SS Trinità degli Spagnoli, en Roma²³.



1. Tadeusz Kuntze, *S. Ambrosio bautiza a S. Agustín*, detalle, Iglesia de Sto. Stefano, Cave di Palestrina;

2. Corrado Giaquinto, *La Trinidad y las ánimas del Purgatorio*, detalle, Institute of Arts, Minneapolis;

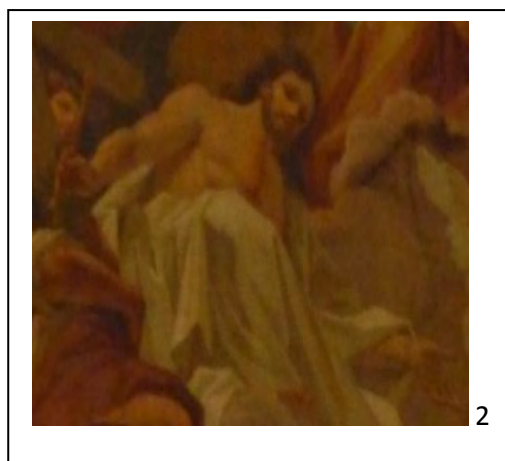
[Foto en:] Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 93 (fig. 4), 96;

3. Corrado Giaquinto, *La Santísima Trinidad y un ángel libera a un esclavo*, detalle, Iglesia de la SS. Trinità degli Spagnoli, Roma.

El investigador alemán también destacó el paralelismo que existe entre los frescos de Giuliano Traballesi, en la cúpula del santuario di Montenero, en Livorno, y en la bóveda de Santa María della Misericordia, en Siena, y los trabajos de Tadeusz

²³ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 93 (fig. 4), 95 (fig. 7), 96, 99;

Kuntze²⁴. No obstante, el paralelismo en el que insiste Schleier es más evidente, en otro trabajo de Traballesi, el fresco *La Assunzione della Madonna*, 1775, en el oratorio de San Felipe Neri, en Florencia. La figura de Cristo pintada por Traballesi es prácticamente idéntica que la representada por Kuntze y parece una copia de la iglesia de Cave di Palestrina.



1. Giuliano Traballesi, *La Assunzione della Madonna*, detalle, 1775, oratorio de San Felipe Neri, Florencia;

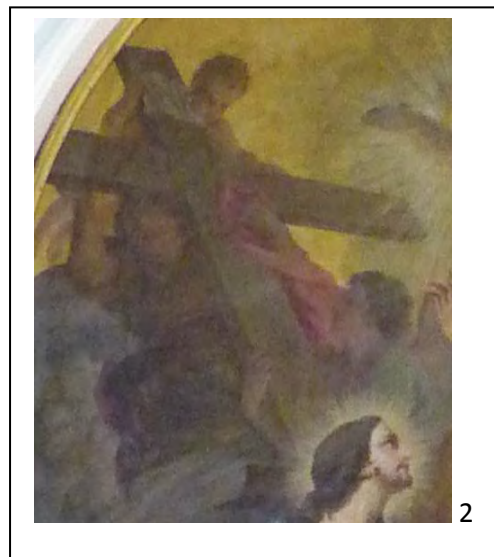
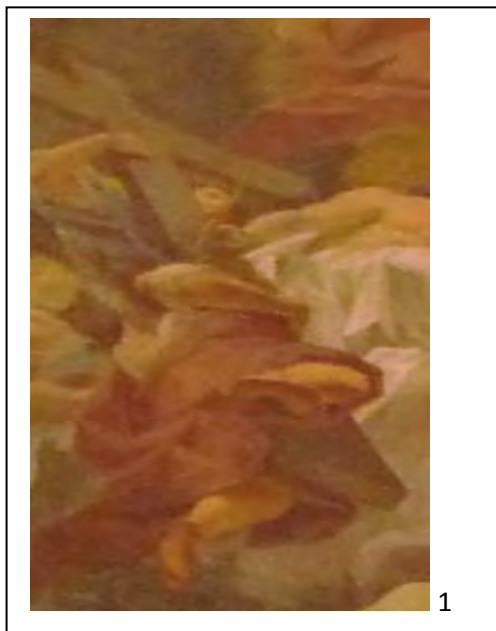
[Foto en:] Marco Charini «La Pittura del Settecento in Toscana», [En:] *La Pittura in Italia. Il Settecento*, t. 1, Milano, 1990, p. 349 (fig. 487);

2. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a San Agustín*, detalle, Igl. de Sto. Stefano, Cave di P.;

3. Tadeusz Kuntze, *Sta. Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Sta. Lucía della Tinta, Roma.

²⁴ Ibídem., p. 100;

En el fresco se pueden dividir las representaciones de los ángeles, en cuatro grupos temáticos; *Los ángeles con una cruz* es el motivo que aparece en otros trabajos de Kuntze, la *Apoteosis de san Agustín*, y en el óleo del altar mayor, la *Santísima Trinidad*, en la iglesia de la SS. Trinidad, ambas en Soriano nel Cimino.



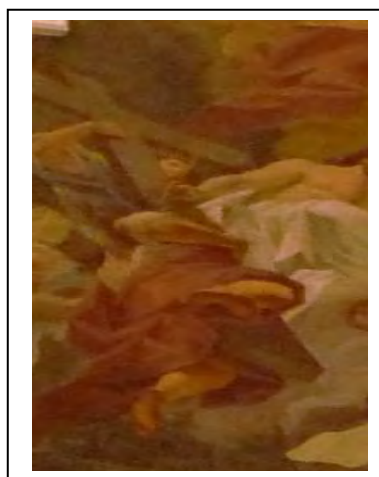
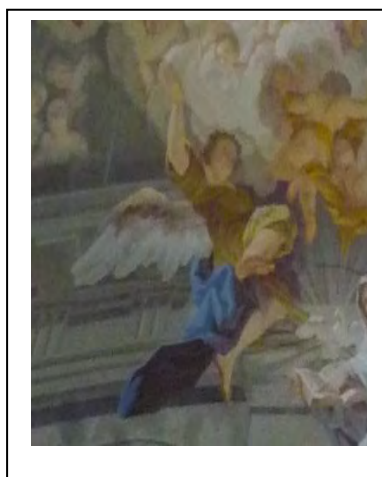
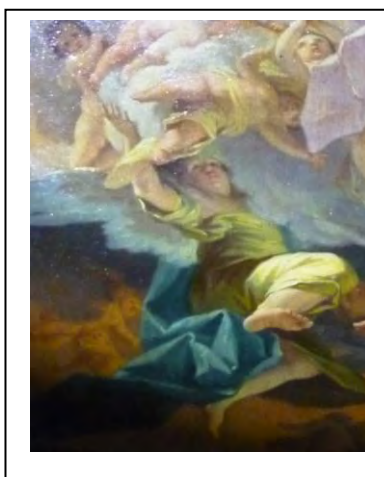
Los ángeles con una cruz

- 1.- Tadeusz Kuntze, *S. Ambrosio bautiza a S. Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
2. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
3. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

El ángel mancebo que levanta la cruz, detrás de la figura de Cristo, representado en un escorzo complicado, suspendido en el aire, también se puede comparar con los ángeles del boceto, *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado. Las figuras de los

ángeles están representadas con las mismas poses, envueltas en túnicas con los pliegues marcados, y la gama cromática es similar, de colores verdes plateados.

Al estudiar el fresco de Cave di Palestrina, hay que referirse al dibujo a lápiz con toques de albayalde, *Ángel transportando un cáliz* (D07766) conservado en el Museo Nacional del Prado, catalogado como *Anónimo italiano* del círculo de Luca Giordano, del siglo XVII, de la escuela romana, procedente de la Colección Madrazo – Daza-Campos²⁵. El estudio tiene clara coincidencia con los ángeles representados por Kuntze, el escorzo complicado, el punto de vista de abajo arriba, la disposición de las piernas del ángel y la forma de trabajar los pliegues de su túnica, permite pensar que podría tratarse de un dibujo preparatorio de Kuntze para alguno de sus frescos italianos.



Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;

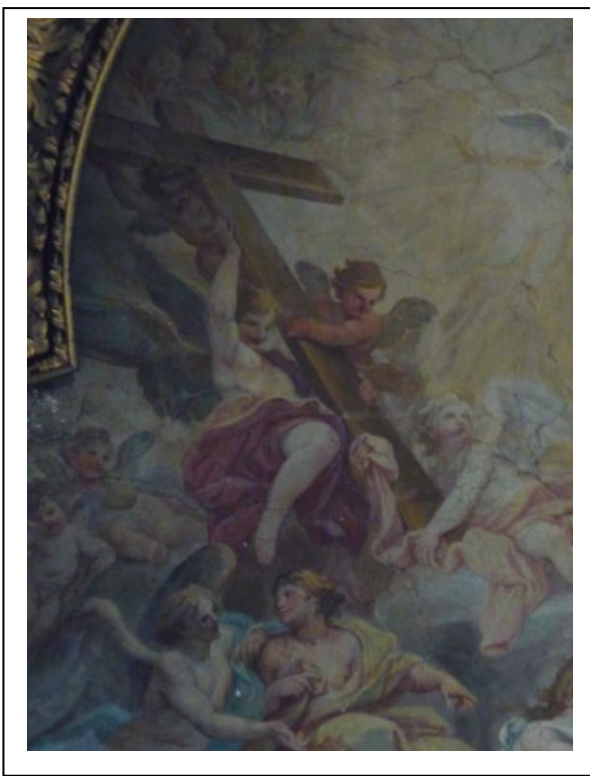
Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a San Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Ángel transportando un cáliz*, D07766, detalle, Museo Nacional del Prado, Madrid.

²⁵ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, nº catálogo: D07766;

Como se ha indicado anteriormente, en el fresco de Kuntze se puede ver una fuente de inspiración en los trabajos de los artistas romanos, especialmente de Sebastiano Conca, en la composición y los motivos figurativos. En la *Gloria de Santa Cecilia*, 1724, en la iglesia de Santa Cecilia, en Roma aparece el mismo motivo de los ángeles con una cruz.



Sebastiano Conca, *Gloria de Santa Cecilia*, detalle, Iglesia de Santa Cecilia, Roma.

Otro grupo son Los ángeles con la filacteria “Te Deum Laudamus”, apenas vistos detrás de la cinta, que además repiten el gesto del personaje que en la ceremonia del bautismo levanta la casulla episcopal de san Agustín para señalar que el santo sería el obispo de la iglesia cristiana.

El tercer grupo de los ángeles son Los putti que vuelan sobre el báculo episcopal e introducen a la solemne ceremonia las notas de diversión. Los motivos en los que participan los niños hay en varios trabajos de Kuntze. En el caso de Cave di Palestrina los *putti* juegan con el báculo pero en la *Apoteosis de san Agustín*, de Soriano nel

Cimino, lo utilizan para luchar contra los herejes, mientras que en el oratorio y la sacristía de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma, los palos de estandartes y picas, de las ceremonias religiosas cumplen una función ornamental.

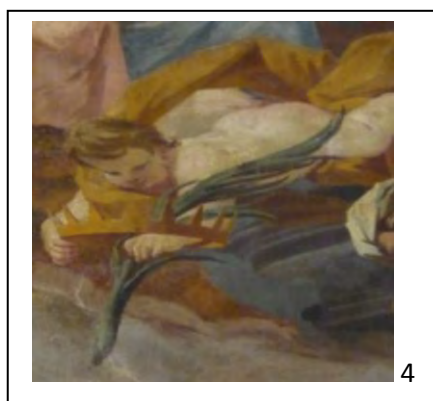
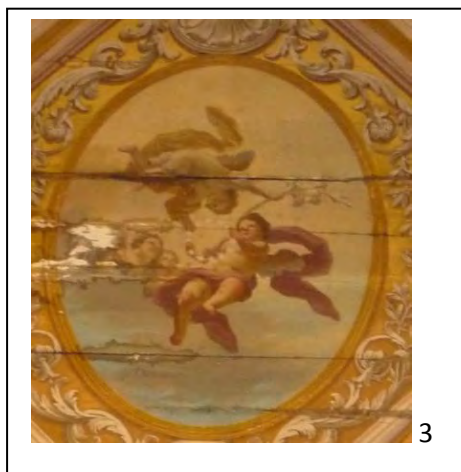
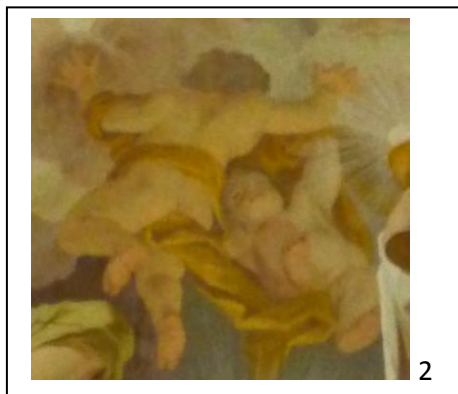


Los putti que vuelan sobre el báculo episcopal

1. Tadeusz Kuntze, *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*, detalle, sacristía de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma;
2. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, detalle, Soriano nel Cimino;
3. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a San Agustín*, detalle, Cave di Palestrina;
4. Tadeusz Kuntze, *Putto con pica*, oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

El último grupo angelical del fresco son *Los putti entre las nubes*, se encuentran en el espacio divino, en torno a la Trinidad, juegan y hacen volteretas. Sin embargo, el

estado de conservación del fresco no permite un estudio detallado de la pintura por estar muy dañada.



Los putti entre las nubes

1.- Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a San Agustín*, detalle, Cave di Palestrina;

2.- Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, detalle, Soriano nel Cimino, detalle;

3.- Tadeusz Kuntze, *Los ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas*, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma

4.- Tadeusz Kuntze, *La lapidación de S. Esteban*, detalle, Cave di Palestrina;

La escena del bautismo se desarrolla en medio de una escenografía con fondos arquitectónicos fingidos, presentes en la mayoría de las obras de Kuntze. El podio circular de piedra donde se encuentra ubicada la pila bautismal articulada por anillos superpuestos, recuerda en su forma la cúpula del Panteón de Agripa o el mausoleo de

Augusto, en Roma, ambos de planta circular, quizás un referente a la arquitectura más próxima a la época en la que vivía el santo.



Las escenografías arquitectónicas

Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

Como destaca Schleier que recuperó del olvido la figura del artista polaco, Kuntze se inscribía con su arte dentro de *la Cultura di via Condotti* y sus pinturas se relacionaban con el círculo artístico de la iglesia de los SS. Trinità degli Spagnoli, en Roma, con el que también estuvo vinculado el italiano, Gregorio Guglielmi. El fresco de Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, en la sacristía de la iglesia trinitaria, tiene varios puntos en común con la pintura de la iglesia agustina, en Cave di Palestrina, en cuanto a la construcción del espacio pictórico y el protagonismo de las arquitecturas con arcadas y pilastras²⁶. Las obras de ambos artistas están construidas a modo de un gran espectáculo que recuerda las grandes escenificaciones teatrales y operísticas de gran envergadura, incluso cuando el espacio físico del muro para ello sea reducido.

²⁶ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 100 (fig. 15);



Gregorio Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, Iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, Roma;

Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a San Agustín*, Cave di Palestrina.

Bibliografía sobre *San Ambrosio bautiza a san Agustín* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 94-97, 95 (fig. 5-6), 99-101;

Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; [Nota:] Información general sobre la existencia de frescos de Kuntze en la iglesia de Cave di Palestrina;

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma», [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, pp. 23-24, 28;

Valentino D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino nella Storia e nell'Arte*, Viterbo, 1981, p. 58 (nota 19);

Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, p. 298; [Nota:] Información general que en la iglesia se conservan cuatro pinturas del artista;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 861, 877;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, pp. 369-370;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 303; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Cave di Palestrina;

Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 118, 121 (nota 30);

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław

Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Cave di Palestrina;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 101); [Nota:] La información aparece con errores, se señala una cronología errónea;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en Cave di Palestrina;

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en la iglesia agustina de Cave;

Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, pp. 417, 421; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en Cave di Palestrina;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, pp. 41, 43, 45; [Nota:] Información general sobre la existencia de frescos de Kuntze en el convento agustino de Cave di Palestrina;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80-81 (fig. 65), 102 (nota 26);

Nota: Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, pp. 205-207; [Nota:] El autor no menciona las pinturas de Cave di Palestrina.



VI-2.2.- Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, 1770

Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina

Título: *La limosna de santo Tomás de Villanueva*¹; *Santo Tomás de Villanueva*²;

Fecha: h.1765³; h.1770⁴;

Técnica: óleo sobre lienzo⁵;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Cave di Palestrina;

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia de Santo Stefano. Pared de la capilla próxima al altar mayor, en el lado de la Epístola, dedicada a Santo Tomás de Villanueva (actualmente *Capilla del Sagrado Corazón*); Según Schleier, el muro lateral de la última capilla⁶; Altar de la capilla lateral⁷;

¹ Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 96-97, fig. 10; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 118; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 99 (nr 300); [NOTA:] Dariusz Dolański incluye erróneamente el cuadro en el apartado dedicado a las “Obras en paradero desconocido”; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 256 (fig. 328); [NOTA:] En el estudio se ha optado por este título;

² Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, p. 46;

³ Laura Indrio «San Tommaso da Villanova: storia, iconografia e diffusione nel territorio della Provincia di Roma», [En:] VV.AA., *Il restauro dell'Elemosina di San Tommaso da Villanova del Cavalier Gerolamo Troppa*, I Quaderni del Museo Civico, Bracciano, 2009, p. 48;

⁴ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 96; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 99 (nr 300); [NOTA:] Dariusz Dolański incluye erróneamente el cuadro en el apartado dedicado a las “Obras en paradero desconocido”; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 256 (fig. 328); [NOTA:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

⁵ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 96; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 99 (nr 300); [NOTA:] Dariusz Dolański incluye erróneamente el cuadro en el apartado dedicado a las “Obras en paradero desconocido”; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 256 (fig. 328);

⁶ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 96;



Iglesia de Santo Stefano, fachada,
Cave di Palestrina.

Datos generales sobre la iglesia⁸

Datos generales y estudio de la obra

Erich Schleier fue el primero en atribuir la autoría del lienzo a Tadeusz Kuntze, partiendo de la idea de que la iglesia estaba vinculada a la orden agustina, para la cual el pintor realizó también la decoración de la nave y del ábside. El criterio en el que se basó el investigador, se apoyaba en las similitudes estilísticas y compositivas con el cuadro conservado en la iglesia parroquial de San Barbato, en Casalattico, que representa a la *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*⁹. Los argumentos de Schleier son muy acertados al tener en cuenta la pertenencia de la iglesia de Santo Stefano a la orden agustina y las notas comunes que unen ambas pinturas. Zuzanna Prószyńska en

⁷ Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, p. 121 (nota 24); Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 99 (nr 300); [NOTA:] Dariusz Dolański incluye erróneamente el cuadro en el apartado dedicado a las “Obras en paradero desconocido” pero dice donde está expuesto;

⁸ [NOTA:] Véase: el estudio «Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, 1770, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina»;

⁹ Erich Schleier, «L’ultimo...», *op. cit.*, pp. 94, 96, 97, fig. 10;

el *Diccionario de artistas polacos y extranjeros activos en Polonia* (1986) aceptó sin dudas la autoría de la pintura en el muro del altar lateral de la iglesia Santo Stefano, aunque subrayó que, “hasta ahora, la obra no ha sido documentada”¹⁰.



1. Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

2. Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, Iglesia de San Barbato, Casalattico.

La pintura ilustra la vocación caritativa de Santo Tomás de Villanueva, el reparto de limosna entre los necesitados, actividad con que ganó los apodos de “el santo limosnero” o “el santo de la bolsa”. La tradición hagiográfica le atribuyó además una frase que ilustraba bien su sensibilidad y caridad: “si me hallareis, señores, al tiempo de mi muerte un real, tened mi alma por perdida, y no me enterréis en sagrado.” El religioso era especialmente sensible a las necesidades de los pobres que tenía censados dentro de las doce parroquias, y que venían al palacio arzobispal y a su iglesia después de misa para recoger limosna que repartía personalmente.

¹⁰ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370;

El religioso estudió en el Colegio de San Ildefonso, de Alcalá de Henares, para tomar posteriormente los hábitos en el convento de la Orden en Salamanca, siendo uno de los principales santos agustinos, llamado por su vocación mariana y sus sermones dedicados a la Virgen, “san Bernardo de España”. En 1544, fue nombrado arzobispo de Valencia, convirtiéndose en gran defensor del Concilio de Trento, del Siglo de Oro español. En 1658, fue canonizado por el papa Alejandro VII¹¹. La escena que se representa en el cuadro de Kuntze no solamente se refiere a su actividad caritativa sino que también relaciona su figura con la orden agustina, por medio del hábito negro que lleva debajo de las vestiduras de arzobispo, la capa pluvial, la mitra sobre la cabeza, y el báculo que sujeta un joven acólito.

La limosna de santo Tomás de Villanueva en relación con las pinturas de Tadeusz Kuntze y de otros artistas

El lienzo *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, de la iglesia Santo Stefano, se puede comparar en cuanto al tema dedicado a la caridad, composición y representación de figuras con varios cuadros pintados por Tadeusz Kuntze dedicados al tema del milagro de san Juan Cantius. Se pueden diferenciar dos versiones de ese episodio sobrenatural entre los óleos firmados y los otros, atribuidos al pintor, incluidos entre sus obras “no documentadas”. Con la primera versión, están relacionadas las siguientes pinturas: *El milagro de san Juan Cantius*, en Heim Gallery,

¹¹ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*. t. 2, vol. 5, Barcelona, 1998, pp. 285-286; Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, 2003, pp. 446-448; Georges Daix, *Dictionnaire des Saints*, Paris, 1996, p. 363;

de Londres¹² y *El milagro de san Juan Cantius*, en la Colección de Ciechanowiecki, en Londres¹³.



Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, MP 4015, Museo Nacional, Varsovia.

¹² Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 878 (nota 7); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 118, 121 (nota 23); Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 91 (nr 246);

¹³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 52, 92 (nr 248);

Mientras que entre los cuadros relacionados con la segunda versión, que Prószyńska incluyó entre las obras “no documentadas”, está *El milagro de san Juan Cantius*, del Museo Nacional de Cracovia¹⁴, que sin embargo, Orańska atribuyó a Szymon Czechowicz¹⁵. Hay que enumerar también dentro de este grupo, *El milagro de san Juan Cantius*, del Museo Nacional de Varsovia¹⁶, cuadro que procede de la Colección de Radziwiłł, en Nieświerz, y que fue adquirido en 1967¹⁷; *El milagro de san Juan Cantius*, en la Capilla de San Juan de Cantius, de la iglesia de San Florián, en Cracovia¹⁸, que Orańska atribuyó también a Szymon Czechowicz¹⁹, hipótesis de autoría descartada en la actualidad²⁰. Además, se conocen más de veinte copias de esta composición realizadas por varios autores como, Walinowicz y Januszewicz, alguna de ellas expuesta en la catedral de Vilnius y en la catedral e iglesia académica de Kielce²¹. También se conserva, en el Museo Nacional de Cracovia, un dibujo para esta versión del milagro de san Juan Cantius, realizado con pluma y toques de tinta²²; también se enumera dentro del grupo el óleo, *San Juan Cantius*, en el claustro del monasterio de los Carmelitas de la vieja observancia, en Cracovia, entre las pinturas

¹⁴ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 73 (nr 36);

¹⁵ Józefa Orańska, «Czechowicz czy Konicz. Kwestia autorstwa obrazu „Cud świętego Jana Kantego” w Muzeum Narodowym w Krakowie», [En:] *Dziennik Poznański*, nr 57, Poznań, 1933, p. 2;

¹⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 75 (nr 48), il. XXVII; Museo Nacional de Varsovia, nr. inventario: MP 4015;

¹⁷ Michał Walicki, Władysław Tomkiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm – Barok*, Warszawa, 1971, p. 420;

¹⁸ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 52, 72 (nr 27), il. XXVI;

¹⁹ Józefa Orańska, *Szymon Czechowicz 1689-1775*, Poznań, 1948, pp. 14-15;

²⁰ [NOTA:] Véase nota 13;

²¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 73 (nr 36); Michał Walicki, Władysław Tomkiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 420;

²² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 73 (nr 37); Museo Nacional de Cracovia, nr inventario: IIIr.a.-1814;

“atribuidas”, subrayando que “posiblemente” el cuadro sea de Kuntze²³, sin embargo, es una atribución imposible de aceptar, dadas las características estilísticas y compositivas totalmente ajenas a la obra del pintor. Por lo tanto el cuadro del monasterio de los Carmelitas, se menciona en el presente trabajo a modo informativo.

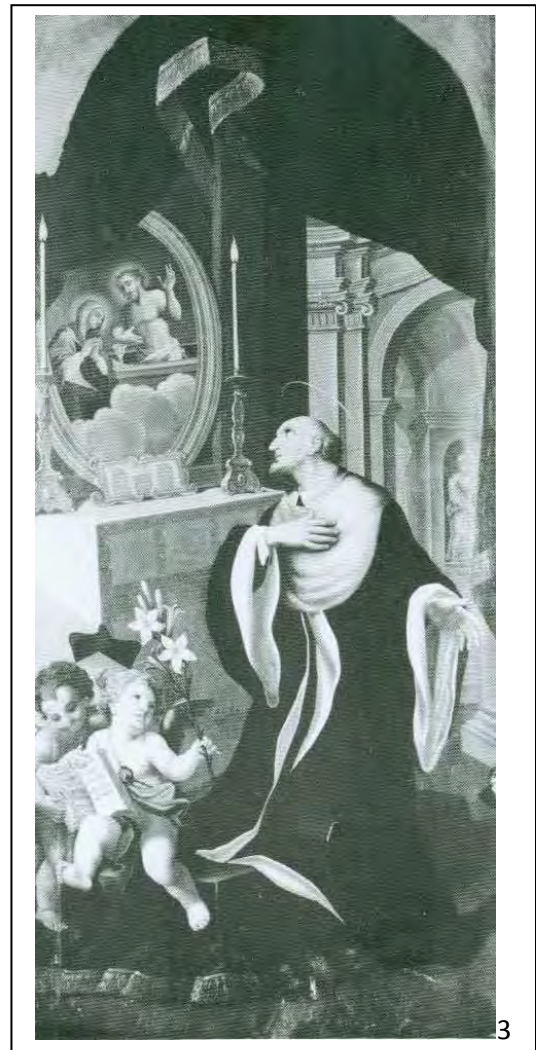
Finalmente hay que referirse a una obra documentada y firmada por el artista, “*T. Kuntz pinx,*” relacionada también con el tema del milagro de san Juan Cantius, cuya composición es diferente a los óleos citados anteriormente, se trata de *San Juan Cantius*, conservado en la casa del prelado de la catedral de Wawel, en Cracovia²⁴. En el cuadro se representa al santo de medio cuerpo con libro y pluma en la mano, y coincide en algunos aspectos con los trabajos de Kuntze relacionados con la vida del santo, en cuanto a la forma de modelar la cabeza, los rasgos de la cara y la indumentaria, una toga negra con el remate rojo en la manga, la capucha y el cuello blanco.

²³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 71 (nr 24), fig. XXVIII;

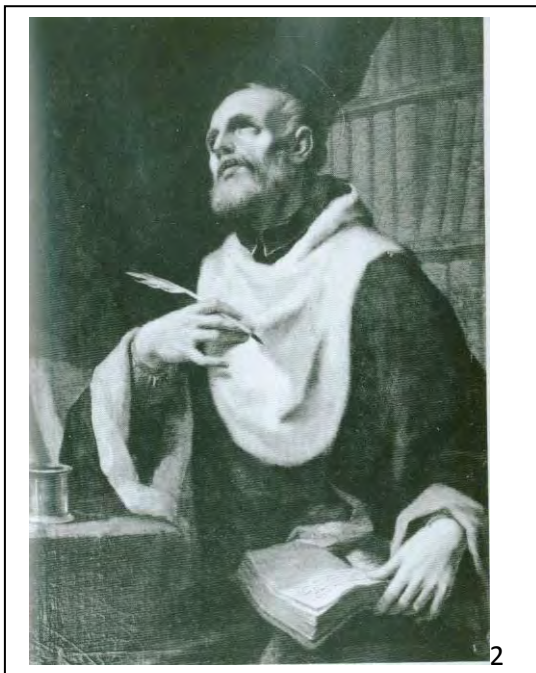
²⁴ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 69 (nr 7), fig. XXV;



1



3



2

1. Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, Museo Nacional, Varsovia;

2. Tadeusz Kuntze, *San Juan Cantius*, h.1767, catedral de Wawel, Cracovia;

[Foto en:] Dolański, Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793), Zielona Góra, 1993, p. 69 (nr 7), fig. XXV;

3. Anónimo, *San Juan Cantius*, claustro del monasterio de los Carmelitas de la Vieja Observancia, Cracovia;

[Foto en:] Dolański, *Tadeusz...*, op. cit., p. 71 (nr 24), fig. XXVIII.

Prószyńska considera que todos los cuadros relacionados con la vida de san Juan Cantius, fueron pintados h.1767, para la ceremonia de su canonización, en Roma²⁵. Sin embargo esa datación habría que considerarla de nuevo, analizando las notas estilísticas de sus pinturas de ese período, para compararlas, por ejemplo, con los cuadros de la iglesia de San Andrés Apóstol, en Veroli, (*El martirio de san Bartolomé; Los discípulos de San Juan Bautista*), ambos fechados en 1765, o con otro lienzo también cronológicamente cercano, *La Pietà* (1765-1769), de la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano. Así se puede ver que las representaciones del milagro de san Juan Cantius, en relación con los óleos citados, causan la sensación de planas, algo rudas, inconclusas, carentes de expresividad.



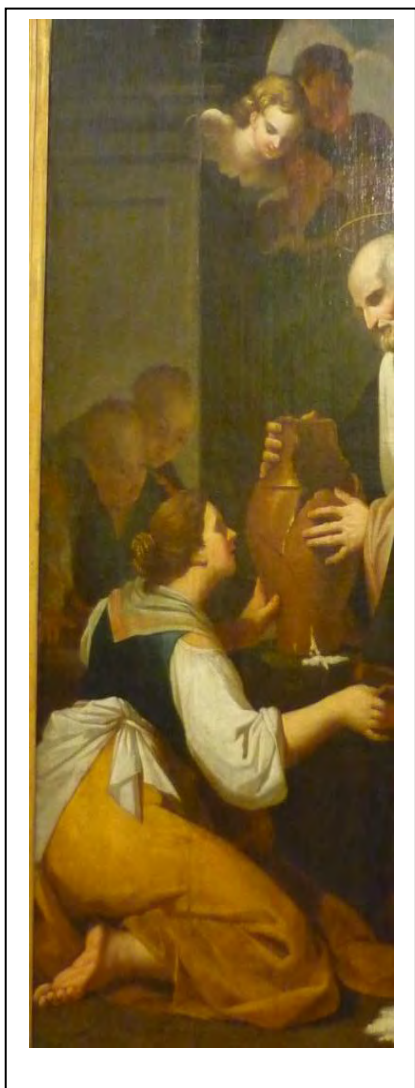
Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, MP 4015, Museo Nacional, Varsovia;

Tadeusz Kuntze, *Los discípulos de San Juan Bautista*, iglesia de San Andrés Apóstol, Veroli; (el lienzo fue cortado en trozos y robado el 30 de mayo de 1989)

[Foto en:] Corrado Maltese, *Arte nel Frusinate, dal secolo XII al XIX*. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, Frosinone, 1961, il. 78;

²⁵ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370;

En cuanto al tratamiento de las partes del cuerpo, los brazos y los pies, falta en ellas la insistencia en los detalles anatómicos, los ropajes carecen de ligereza en sus pliegues tan característicos para el artista, notas que sí están presentes en sus obras contemporáneas, datadas hacia 1765. La paleta cromática también es diferente, no existen en el milagro de *San Juan Cantius* los colores apastelados, de tonos fríos, ni composiciones inspiradas en la obra de Corrado Giaquinto. En definitiva, los cuadros dedicados al milagro de Juan Cantius, carecen de la elegancia cromática y formal que caracterizó la obra de Kuntze a partir de 1760.

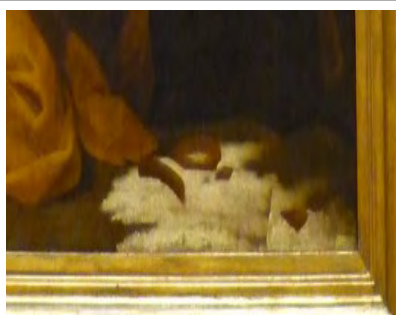


Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, detalle, Museo Nacional, Varsovia;

Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

Sin embargo, aunque no se discute la autoría de los cuadros relacionados con la vida de san Juan Cantius, no se pueden fechar esos lienzos en el año 1767, por consiguiente hay que rectificar su cronología, retrocederla por lo menos a los años cincuenta del siglo XVIII, dentro del período que abarca una de sus estancias en Cracovia. En Polonia los modelos artísticos eran más provinciales, muy diferentes a los de Roma, pero eran más comprensibles para los comitentes eclesiásticos, a los que gustaban más los cuadros de Szymon Czechowicz, pintor de gran prestigio, en Polonia, y no tanto los de Kuntze. Esa falta de entendimiento con sus nuevos y posibles mecenas polacos, tras la muerte de Załuski podría ser el motivo principal de su viaje a España y el posterior regreso a Roma. Hay que destacar un hecho importante en la vida del pintor, su “metamorfosis artística”, de un artista que pintó, en los años cincuenta del siglo XVIII, cuadros como, *La resurrección de Piotrowin* para la iglesia de *San Stanislao dei Polacchi*, en Roma, o los cuadros dedicados a san Juan Cantius, para convertirse en un excelente fresquista, apenas diez años más tarde, que trabajaría para los conventos agustinos del Lacio y para las familias aristocráticas italianas más importantes como, los Borghese, los Corsini, los Rinuccini o el obispo de Frascati, Enrico Benedetto Stuart.

Finalmente, y a modo de ejemplo, dos fragmentos procedentes de pinturas realizadas por Kuntze supuestamente en los mismos años. El primero muestra las reliquias de la Pasión, representados en *La Pietà*, de la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano, y el segundo, es la leche derramada en *El milagro de san Juan Cantius*, del Museo Nacional de Varsovia. Esas imágenes que, valen más que mil palabras, sin negar su autoría demuestran que si fueran pintadas por el mismo artista tendría que ser en momentos distantes de su trayectoria artística.



Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle Iglesia de Sta María Novella, Bracciano;

Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, detalle, Museo Nac, Varsovia.

También hay que decir que los cuadros dedicados a la vida de santos, no tenían porque pintarse una vez terminada la canonización, en el caso de Juan Cantius, en 1767, algunos detalles como la aureola podrían haberse añadido más tarde. Una canonización siempre era un proceso largo, y el cuadro con su imagen era una forma de promocionar al candidato para futuro y posible santo, en él se retrataba su vida santa y sus milagros como testimonio de su santidad. En la imagen Cantius recompone el jarrón, vestido con el hábito que alude a su condición de religioso y profesor de la Academia de Cracovia y la única referencia a su condición de santo, es una aureola encima de su cabeza.

Antes de estudiar *El milagro de san Juan Cantius* en relación con *La limosna de santo Tomás de Villanueva* hay que destacar que las diferentes versiones del lienzo tienen varios puntos en común con las obras de Szymon Czechowicz, un hecho comprensible, por haber sido un posible primer maestro de Kuntze, en Cracovia, aunque éste sea un dato sin confirmar²⁶, pero que supone un argumento más a favor de la nueva cronología más temprana propuesta para estos cuadros de Kuntze. “El famoso pintor Czechowicz”, como lo llama Loret, se encontraba en Roma en el año 1714 estudiando pintura²⁷. En 1731, volvería a Polonia, y si efectivamente Kuntze hubiera sido discípulo suyo, habría podido conocer bien la obra de su maestro, dispersas en las iglesias de Cracovia, y en ellas pudo inspirarse para su cuadro de san Juan Cantius, así como en los lienzos pintados por Czechowicz, en Roma como *San Antonio* (h.1729) inspirado en el cuadro de Benedetto Luti, en la iglesia de la orden de los Escolapios²⁸ o *San Casimiro* (h.1741), para la iglesia de Santa Ana, ambas en Cracovia²⁹. Las pinturas de Czechowicz se caracterizan por una gran idealización, son composiciones simétricas, con la figura del santo casi siempre ubicada en la parte central del cuadro,

²⁶ Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, p. 205;

²⁷ Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 279;

²⁸ Zbigniew Michalczyk, *Szymon Czechowicz (1689-1775)*, Warszawa, 2009, pp. 14 (il), 18;

²⁹ *Ibidem.*, p. 43 (il);

extasiado ante el milagro, en los que la única nota de vida aportan los *putti*, que también están presentes en las pinturas de Kuntze, dedicadas a san Juan Cantius.



Szymon Czechowicz, *San Antonio*, h.1729, Iglesia de la orden de los Escolapios, Cracovia;

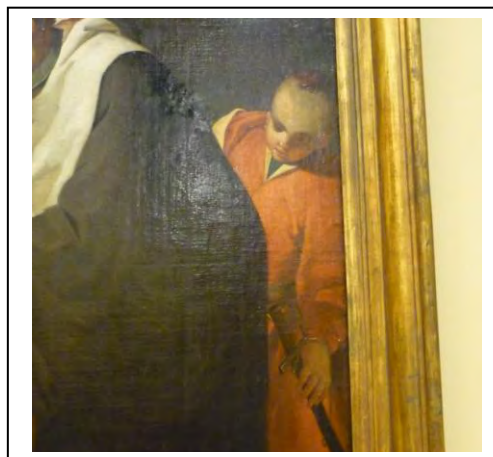
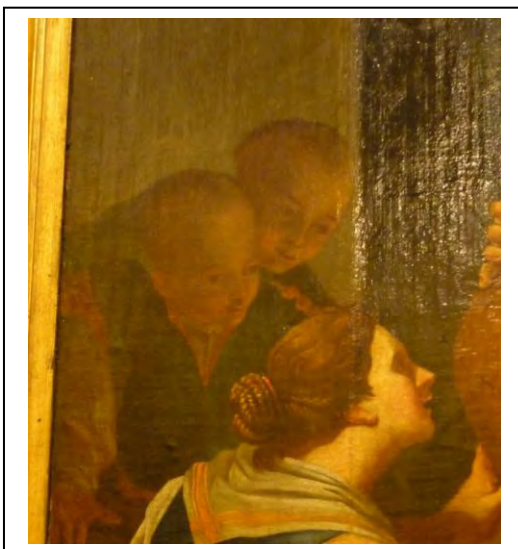
[Foto en:] Zbigniew Michalczyk, *Szymon Czechowicz (1689-1775)*, Warszawa, 2009, p. 14;

Szymon Czechowicz, *San Casimiro*, h.1741, Iglesia de Santa Ana, Cracovia;

[Foto en:] *Ibidem.*, p. 43.

Sin duda, los trabajos de Tadeusz Kuntze dedicados al milagro de san Juan Cantius, al ser entre los más tempranos, pueden servir como punto de partida para el estudio de *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, pintada para los agustinos en 1770. Ambos tienen varios puntos en común, en primer lugar, se refieren al mismo tema, dedicado a la caridad, tienen también el mismo esquema compositivo y finalmente las figuras, protagonistas y secundarias, se representan con las poses y actitudes similares. El tema de la caridad, la compasión hacia los pobres, aparece tanto en *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, como en *El milagro de san Juan Cantius*. Según los textos hagiográficos, san Juan Cantius, ayudó a una criada a recomponer una jarra rota, que una vez arreglada, llenó de agua que milagrosamente se convertiría en leche, suceso que tiene claras connotaciones cristológicas con el milagro de las Bodas de Caná. En

ambas pinturas, *el milagro de la jarra rota* se representa de abajo arriba, y se desarrolla en el exterior, delante de un edificio con arcadas y columnas, un templo o la academia de Cracovia. La disposición de las dos figuras principales, el santo y la mujer arrodillada, es la misma, con la única diferencia que en *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, se arrodilla sobre un pedestal y en *El milagro de san Juan Cantius*, sobre el suelo. La joven tiene la misma pose, con la cabeza de perfil, ligeramente levantada, su pelo está recogido en un moño, la disposición de los pies y brazos es la misma, al igual que su indumentaria, una blusa blanca arremangada, con el hombro derecho descubierto, y un chaleco azul por encima, una larga falda con un manto o delantal anudado, que cubre sus piernas hasta el tobillo. Los santos titulares también se parecen entre sí, el artista los sitúa en el centro de la escena, su figura destacada ligeramente en altura, ambos se inclinan hacia delante y establecen un diálogo de gestos y miradas con la fiel. La presencia de los personajes secundarios es la misma. En el cuadro dedicado a santo Tomás de Villanueva aparecen ocho figuras más, religiosos y pobres, vestidos de acuerdo con la moda del siglo XVIII, dispuestos en grupos de cinco y tres, a ambos lados del santo, mientras que en el de santo Juan Cantius, son tres, vestidos y peinados como nobles polacos, que se disponen, en dos grupos, de dos y uno. Sus actitudes, poses y la forma de jugar su papel en el episodio son parecidas. En ambas pinturas, en el plano celestial entre las nubes, sobrevuelan las cabezas aladas de querubines. La relación por tanto entre las dos pinturas es evidente, aunque hay que subrayar de nuevo que en la cronología entre los dos trabajos existen por lo menos quince años de diferencia.



Los hidalgos polacos

Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, detalle, Museo Nacional, Varsovia.

La resurrección de Piotrowin (h.1752) es uno de los trabajos tempranos de Kuntze cuya composición es similar a la de *La limosna de santo Tomás de Villanueva*. El cuadro fue pintado, hacia 1752, para la iglesia romana de San Stanislao dei Polacchi, y aunque no se hayan conservado esbozos preparativos, sí se conserva la factura del marco, fechada en el año 1754³⁰. La figura central es el obispo san Estanislao, patrón de Polonia y de Cracovia, que resucita y ayuda a salir de la tumba a Piotrowin para que pueda declarar y probar su honestidad e inocencia. San Estanislao tiene la misma pose que Tomás de Villanueva, ligeramente inclinada, con los brazos que adelanta, no para dar limosna sino para ayudar a salir de la tumba al injustamente condenado, Piotrowin. Ambos santos tienen la misma forma de colocar los pies y de vestir, ambos están representados como obispos, con el báculo y la mitra; los ropajes y la capa pluvial encima del hábito, que envuelven y forman pliegues alrededor de sus cuerpos de forma prácticamente idéntica. La única diferencia entre los dos es que san

³⁰ Maciej Loret, *op. cit.*, p. 285; Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 367; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 82 (nr 131);

Estanislao no lleva el hábito negro de agustino, sino una túnica blanca, que sin embargo, sí tiene debajo de su capa santo Tomás de Villanueva.



Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, 1770, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
Tadeusz Kuntze, *La resurrección de Piotrowin*, 1752, Iglesia de San Stanislao dei Polacchi, Roma.

Las figuras, a los pies de los obispos, la mujer arrodillada y Piotrowin sentado sobre el borde de su tumba, miran extasiados a sus benefactores, ambos tienen la misma disposición del cuerpo, con el brazo izquierdo levantado, para recibir algún tipo de gracia por parte del santo obispo. Tal forma de componer el espacio pictórico, con una figura en el margen izquierdo, agachada, sentada o arrodillada con la cabeza levantada de perfil que mira hacia arriba es muy característica para Kuntze como se verá más adelante. También la disposición de los personajes secundarios es la misma, aunque en el cuadro dedicado a san Estanislao por tratarse de un encargo “polaco”, llevan trajes nobiliarios, con el característico *kontusz*.

El mismo tema pero con un trato diferente vemos en el lienzo de Szymon Czechowicz, *La resurrección de Piotrowin*, (1715) en la sacristía de la iglesia San Stanislao dei Polacchi, en Roma. Además, en la misma iglesia romana se conserva una pintura de Salvatore Monosilio, *San Juan Cantius repartiendo sus vestiduras a los pobres*, pintada para la canonización del santo en 1767. La ausencia de lienzos dedicados al tema de *Juan Cantius*, de Tadeusz Kuntze, en la iglesia en los años en los que el pintor estuvo en Roma, apoyan la cronología propuesta para los lienzos estudiados, e indica que Kuntze estaría ocupado en otros encargos. El cuadro dedicado a la historia de Piotrowin es una fusión entre los modelos compositivos utilizados por Kuntze, siendo un eslabón intermedio, entre el milagro de San Juan Cantius y la limosna de San Tomás de Villanueva, donde ya aparecen las figuras de cuerpos exageradamente alargados, según el canon de diez cabezas.



Szymon Czechowicz, *La Resurrección de Piotrowin*, (1715), Sacristía de la Iglesia de San Stanislao dei Polacchi, Roma.

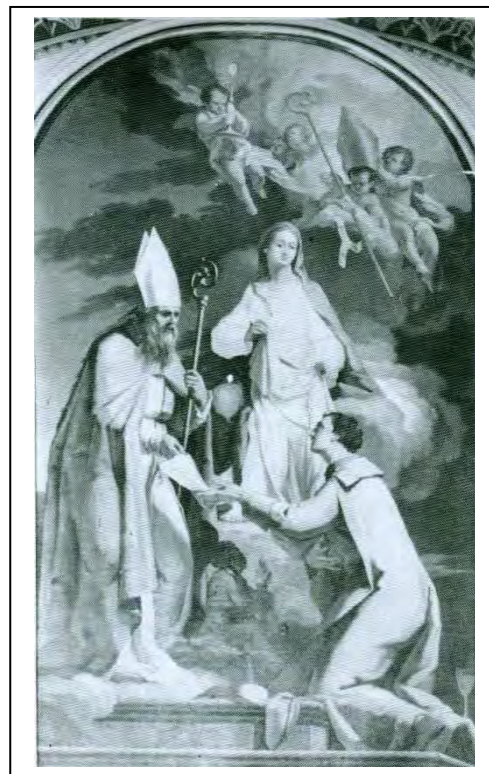


Salvatore Monosilio, *San Juan Cantius repartiendo sus vestiduras a los pobles*, 1767, Iglesia de San Stanislao dei Polacchi, Roma.

Otro cuadro de Kuntze, *San Norberto recibe la regla de las manos de san Agustín* (1759), óleo sobre lienzo, fechado y firmado, del coro de la iglesia de las monjas canónicas regulares «premonstratenses», en Cracovia³¹ es interesante en cuanto a las relaciones estilísticas y compositivas respecto a otros trabajos del artista. El lienzo representa la escena de entrega de la Observancia por parte del obispo de Hipona, san Agustín, a san Norberto, arzobispo de Magdeburgo, fundador de una nueva orden religiosa. Al igual que en los cuadros estudiados, el acontecimiento se desarrolla sobre una escalinata, el santo se arrodilla delante de san Agustín, mientras la Virgen sujeta el hábito blanco propio de la orden. En la parte celestial sobrevuelan los *putti* y las cabezas aladas, que portan los atributos episcopales, la mitra y el báculo, así como la custodia con la sagrada forma. El artista repite la composición y la disposición

³¹ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 206; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 368; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 49, 72 (nr 29), fig. XXI;

de figuras que actúan en el milagro, sobre fondos arquitectónicos y emplea el mismo canon, de diez cabezas, haciendo que las figuras estén exageradamente alargadas.



Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Sto. Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *San Norberto recibe la Regla de las manos de san Agustín*, Iglesia de canónigas regulares, Cracovia;

[Foto en:] Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XXI;

Tadeusz Kuntze, *La resurrección de Piotrowin*, Iglesia de San Stanislao dei Polacchi, Roma.

El cuadro *Santo Tomás de Villanueva dando limosna* (1760-1765) conservado en la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid, es de especial interés para el estudio. Considero que se trata de un óleo pintado por Tadeusz Kuntze dadas sus claras relaciones con otras pinturas del artista. A continuación se presentan títulos, autorías y cronologías que ha recibido el cuadro *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, desde que entró a formar parte de la colección Lázaro Galdiano, en Madrid, por medio del decreto ley del día 19-12-1947³². Hasta ahora no se ha podido documentar ni esclarecer cuál fue la trayectoria del óleo, dado que no hay referencia al lienzo en ninguno de los catálogos de pintura hasta el año 1947 donde se indicara el cuadro como obra perteneciente a la colección de Lázaro Galdiano³³.



Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

³² Fundación Lázaro Galdiano, ficha de Catálogo, N^o inventario: 03591;

³³ José Lacoste, *Referencias fotográficas de las obras de España, 1913. Catálogo. La colección Lázaro*, Madrid, 1926-1927;

Autor y título: Pintor español de fines del XVIII, *Santo Tomás de Villanueva dando de comer a los pobres*³⁴; Pintor “del arte más cercano a Bayeu”, *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosnas*³⁵; Mariano Salvador Maella, *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosnas*³⁶; Mariano Salvador Maella, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*³⁷; Mariano Salvador Maella, *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna*³⁸; Mariano Salvador Maella, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*³⁹;

Fecha: 1760-1765⁴⁰; h.1783⁴¹; h.1787⁴²;

Técnica: óleo sobre lienzo, 74 x 39 cm.

³⁴ Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950)*, sin publicar, [En:] *Museo Lázaro Galdiano*, Ficha de Catálogo – Inventario: nº 03591;

³⁵ José Camón Aznar, *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1954, p. 142;

³⁶ José Camón Aznar, *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951, pp. 147-148; Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, 1968, p. 490; José Camón Aznar *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1973, p. 133;

³⁷ José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996, p. 126 (nº 69); [Nota:] En el presente estudio se ha optado por este título;

³⁸ José Luis Morales y Marín, «La pintura española del siglo XVIII», [En:] *Historia General del Arte*, vol. XXVII, Madrid, 1984, p. 210; Amparo López Redondo, *Hora y Media en el Museo Lázaro Galdiano. Guía*, Madrid, 1999, p. 74;

³⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, «Santo Tomás de Villanueva dando limosna», [En:] *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano, Catálogo de la exposición en la Fundación Pedro Barrié de la Maza*, La Coruña, desde el 14 de octubre de 2003 al 7 de enero de 2004, La Coruña, 2003, p. 158; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, p. 175; VV.AA., *Guía Breve del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, p. 54; José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, 2011, p. 448;

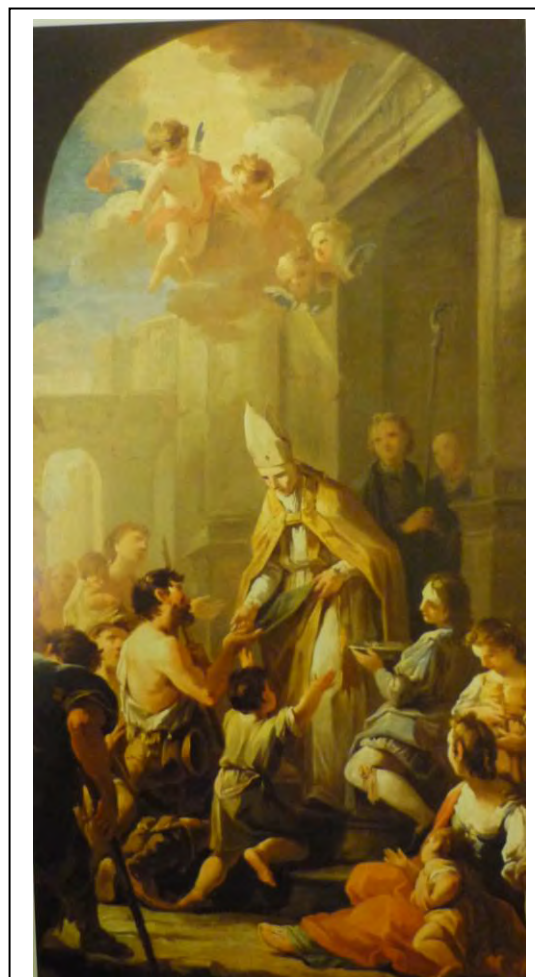
⁴⁰ [NOTA:] La cronología propuesta por la autora de la tesis;

⁴¹ José Luis Morales y Marín, *Mariano ...*, op. cit., p. 126 (nº 69);

⁴² Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura...*, op. cit., p. 175; José Manuel de la Mano, op. cit., p. 448;

La pintura por el formato y la forma del marco, terminado en forma curvilínea, indica que podría tratarse de un proyecto para un cuadro más grande, el tema representado sugiere un altar de una iglesia relacionada con el culto agustino o con la actividad caritativa de alguna otra orden religiosa.

El profesor Pérez Sánchez opina que la obra habría que enmarcarla dentro de los proyectos para la catedral de Valencia, por lo tanto podría tratarse de un lienzo destinado para alguna capilla del templo. Además considera que el cuadro es obra “sin duda” de Maella, y la relaciona con otra pintura del mismo pintor *La conversión de san Francisco de Borja, duque de Gandía* pintada para la capilla del santo en la catedral en la que el artista trabajó en 1787.



Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, FLG, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, col. particular;

[Foto en:] José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996, pp. 56, 185 (nº cat. 210);

El profesor destaca que ambos lienzos se pueden comparar entre sí, por su estilo y formato, y que posiblemente fueron realizados en las mismas fechas⁴³. Manuela Mena, por su parte, cree que podría tratarse de una obra destinada a alguna iglesia valenciana, dado el gran culto que tenía en la ciudad el santo y por lo tanto no necesariamente a la capilla de la catedral⁴⁴.

Existe además otro boceto *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, (óleo sobre lienzo, 72x40 cm) en una colección particular, que según Morales y Marín es “más concluido” que el del Museo Lázaro Galdiano, que está dedicado al mismo tema, con variantes mínimas en la composición y figuras representadas fechado en 1783, por lo tanto posiblemente sería el boceto definitivo para un cuadro de mayor formato⁴⁵.

La pintura de Lázaro Galdiano representa a Santo Tomás de Villanueva en las gradas de un templo, repartiendo limosna a los pobres, tullidos y niños. El Santo está vestido como un obispo o arzobispo con mitra y capa pluvial, el báculo sujeta su ayudante, en recuerdo del cargo pontifical que ejercía en Valencia. Sin embargo, no hay ninguna referencia a su condición de monje agustino, que normalmente aparece en la iconografía del santo, que suele ser, el hábito negro debajo de capa pluvial. La figura del arzobispo del cuadro de Lázaro Galdiano, recuerda al obispo Estanislao del cuadro *La resurrección de Piotrowin* pintado para la iglesia de San Stanislao dei Polacchi, en Roma.

⁴³ Alfonso E. Pérez Sánchez, «Santo...», *op. cit.*, p. 158; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 175;

⁴⁴ Manuela B. Mena Marqués, «Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición», [En:] *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Catálogo de Exposición Museo de Bellas Artes – Catedral, marzo – mayo de 2002, Valencia, 2002, p. 79 (nota 79);

⁴⁵ José Luis Morales Marín, *Mariano ...*, *op. cit.*, pp. 56, 185 (nº 210);



Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, FLG, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *La resurrección de Piotrowin*, Iglesia de San Stanislao dei Polacchi, Roma.

El arzobispo lleva sotana blanca debajo de la capa pluvial dorada, y parece un personaje “reutilizado”, recuerda la figura de san Estanislao (Roma), pero también la de Santo Tomás de Villanueva (Cave di Palestrina). La figura del arzobispo repite el mismo canon alargado característico en los cuadros de Kuntze. La composición de la escena también es la misma, el santo está rodeado por los fieles, que se disponen en dos círculos, el primero más cercano a su figura, en el que se establece contacto directo con los necesitados: un niño de rodillas, un tullido en harapos, dos mujeres, una de ellas con un niño en brazos, a su lado se encuentra también un acólito con bandeja de monedas y, en la penumbra de la iglesia, dos religiosos sujetan el báculo arzobispal. Mientras que el segundo círculo más alejado del santo, invade prácticamente el espacio del espectador y lo introduce dentro de la escena, las figuras aparecen entrecortadas: un tullido con muletas que se dirige hacia el santo, una mujer que amamanta un niño, una alegoría de la Caridad, y una niña que mira la moneda recibida. En la parte superior, la composición se cierra en semicírculo, por las necesidades del formato del marco, cuya forma la repiten los ángeles niños que sobrevuelan entre las nubes.

Marisa Volpi destaca la influencia de la pintura de Giaquinto en la de Mariano Salvador Maella, indicando como ejemplo, el cuadro de *Santo Tomás de Villanueva*

dando limosna a los pobres⁴⁶ aunque Zuzanna Prószyńska subraya que la pintura “tiene todas las características del estilo de Kuntze”, y lo relaciona incomprensiblemente con dos cuadros de la etapa temprana del artista, *El martirio de san Adalberto*, de la sacristía de la catedral de Wawel, en Cracovia, y con *San Estanislao y Piotrowin*, de la Colección Ciechanowiecki⁴⁷.



Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, FLG, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *San Estanislao y Piotrowin*, Colección Ciechanowiecki;

[Foto en:] VV.AA., *Wybór dzieł sztuki polskiej i z Polską związanych ze zbiorów fundacji imienia Ciechanowieckich*, Zamek Królewski w Warszawie – Pałac pod Blachą, Warszawa, 1989, n° cat. 23, il.

⁴⁶ Marisa Volpi, «Traccia per Giaquinto in Spagna», [En:] *Bollettino d'Arte*, XLIII, nr 4, 1958, pp. 337, 339 (il. 16);

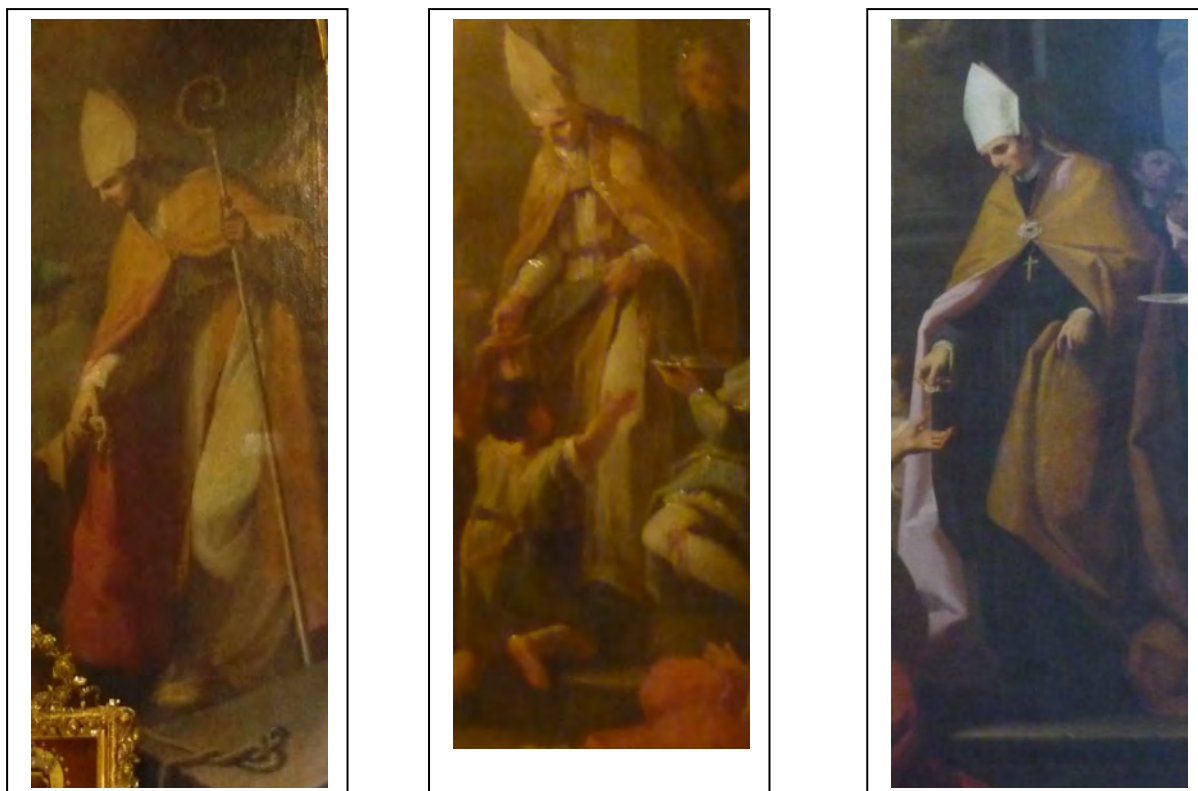
⁴⁷ Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, pp. 54-55 (nota 8);

Prószyńska no consideró, sin embargo, las evidentes relaciones estilísticas y compositivas que existen entre los lienzos con el tema de la limosna de santo Tomás de Villanueva, de Lázaro Galdiano y de Cave di Palestrina. El cuadro *El martirio de san Adalberto* es un trabajo firmado y fechado (*Tadeusz Kuntze pinx Rom 1754*)⁴⁸, en el que Loret veía la influencia de la *escuela de los Maratti*⁴⁹, un cuadro muy expresivo, en el que la tragedia del obispo se destaca por el juego de gestos, y el otro lienzo enumerado por Prószyńska, *San Estanislao y Piotrowin*, (Colección Ciechanowiecki), tampoco tiene la composición propia de las dos representaciones de *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*. Tal como se ha visto, el cuadro de Kuntze conservado en la Fundación Lázaro Galdiano, tiene claras semejanzas compositivas con la obra de Cave di Palestrina, con la que se relaciona de forma más directa, y no tanto con los cuadros indicados por Prószyńska. Sin duda, se puede constatar que ambos bocetos, el de la FLG y de la colección particular española, son de la misma mano, la de Tadeusz Kuntze y eran preparatorios para un cuadro grande de altar, tienen el mismo esquema compositivo y el tratamiento de las figuras que aparecen en la escena. Además considero que los bocetos de Lázaro Galdiano y el de la colección particular madrileña son anteriores a la década de los años ochenta del siglo XVIII y deberían fecharse entre 1760 y 1765, habiendo sido por lo tanto ejecutados con anterioridad respecto al cuadro de la iglesia agustina de Santo Stefano, en Cave di Palestrina.

⁴⁸ Olgierd Zagórowski, *op. cit.*, p. 205; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 367; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 46, 69 (nr 11);

⁴⁹ Maciej Loret, *op. cit.*, p. 284;

Tal como se ha destacado en la introducción para el estudio, Kuntze trabajó para varios conventos agustinos en el Lacio, que puede explicar su interés por la representación de diferentes santos agustinos como santa Mónica o santo Tomás de Villanueva. En el cuadro se aprecia una fuerte influencia de los pintores de la escuela romano-napolitana, como Luca Giordano o Corrado Giaquinto pero también de la pintura española del siglo XVII, en particular, de Bartolomé Esteban Murillo.



Las representaciones de obispos

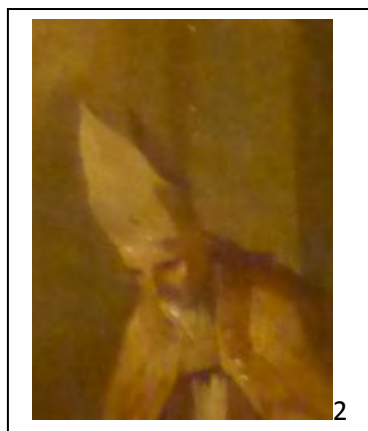
Tadeusz Kuntze, *La resurrección de Piotrowin*, detalle, Iglesia de San Stanislao dei Polacchi, Roma;

Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, detalle, FLG, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Santo Tomás de Villanueva representado en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina (1770) tiene relación directa, como se ha expuesto anteriormente, con tres pinturas de Kuntze, *La resurrección de Piotrowin* (h.1752), de la iglesia de San

Stanislao dei Polacchi, en Roma y con dos bocetos de Lázaro Galdiano y el de la colección particular madrileña, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, (1760-1765). En las pinturas el santo tiene la misma postura, está ubicado en una grada y se dirige al fiel con el mismo ademán, la cabeza ligeramente inclinada y extendiendo su mano con la limosna. Tanto en el lienzo de Cave di Palestrina como en el de Madrid, el llamado “santo de la bolsa”, recoge la moneda de una bandeja y no de una bolsa de acuerdo con la iconografía española. En las cuatro obras los obispos (arzobispos) llevan la mitra blanca y la capa pluvial encima del hábito, el santo Tomás de Villanueva de Lázaro Galdiano no viste el hábito negro de los agustinos, sino la sotana clara como san Estanislao, recogida de la misma manera, con un lazo, mientras que en Cave di Palestrina, el santo la lleva enganchada con un broche dorado con piedras. La pintura de Cave di Palestrina está más terminada y el pintor incluyó en ella más detalles, como la cruz pectoral, el forro claro de la capa del obispo, al igual que la cara del santo está más trabajada. En ninguna de las representaciones aparece el palio arzobispal, atributo característico de Santo Tomás de Villanueva.



Las cabezas de los santos obispos

1. Tadeusz Kuntze, *La resurrección de Piotrowin*, detalle, Iglesia de San Stanislao dei Polacchi, Roma;

2. Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, detalle, FLG;

3. Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Mangiante relaciona la figura del santo con las pinturas de Goya, de su etapa de aprendizaje italiano, en concreto, con el lienzo *San Bruno ofrece la maqueta de una cartuja a un santo obispo* (1773-1774), en colección particular⁵⁰, aunque en Goya la forma de trazo sea diferente, más dinámica, se puede ver en la figura de san Bruno, cierto parecido con la de santo Tomás de Villanueva pintada por Kuntze, el pintor español pudo inspirarse en los bocetos preparatorios para el cuadro de Cave di Palestrina.



Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, 1770, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;


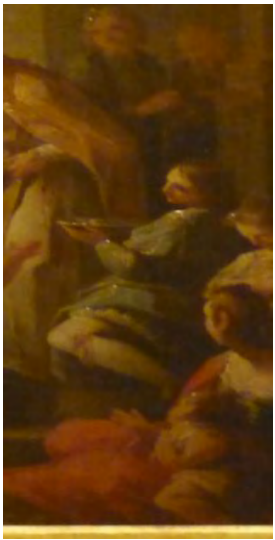

Francisco Goya, *San Bruno ofrece la maqueta de una cartuja a un santo obispo*, 1773-1774, colección particular;

[Foto en:] Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 254 (fig. 324);

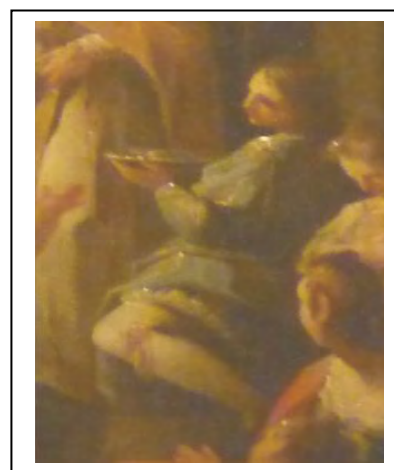
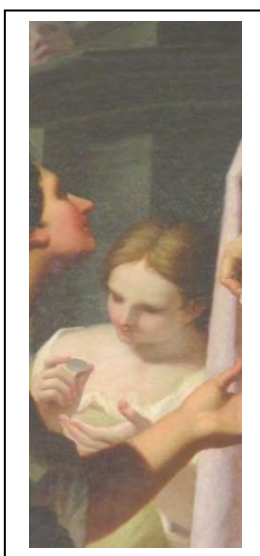
El acólito que sirve a santo Tomás de Villanueva y se encuentra a la izquierda del arzobispo, es un personaje muy característico en la obra de Kuntze, que aparece, por ejemplo, en *Santa Mónica* de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel

⁵⁰ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 87, 254-256 (fig. 324);

Cimino, donde la santa agustina recoge un paño azul de una bandeja sostenida por un ángel, o en *Cristo ante Pilatos* (Colección Fabrizio Lemme, Roma). El monaguillo que sujeta la bandeja con monedas está presente también en la escena de Madrid, el motivo que Pérez Sánchez relaciona con la pintura de Pietro da Cortona⁵¹, el santo al no sacarlas de una bolsa, aporta al episodio una elegancia cortesana. El niño-acólito con la bandeja recuerda, por otra parte, a la niña de la pintura de Cave di Palestrina, que mira con curiosidad la moneda recibida, tiene el idéntico peinado y los rasgos de cara casi iguales al niño de la bandeja, lo que indica la misma mano en la ejecución de ambos cuadros.

 <p>1</p>	 <p>2</p>	<p>3</p> 
<p><u>El acólito con bandeja</u></p> <p>1. Tadeusz Kuntze, <i>La limosna de santo Tomás de Villanueva</i>, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;</p> <p>2. Tadeusz Kuntze, <i>Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres</i>, detalle, FLG, Madrid;</p> <p>3. Tadeusz Kuntze, <i>Cristo ante Pilatos</i>, detalle, Colección Fabrizio Lemme, Roma.</p> <p>[Foto en:] Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] <i>Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri</i>, t. II, Milano, 1984, p. 865 (fig. 858);</p>		

⁵¹ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura...*, op. cit., p. 175;



La niña con la moneda y el acolito con la bandeja

Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

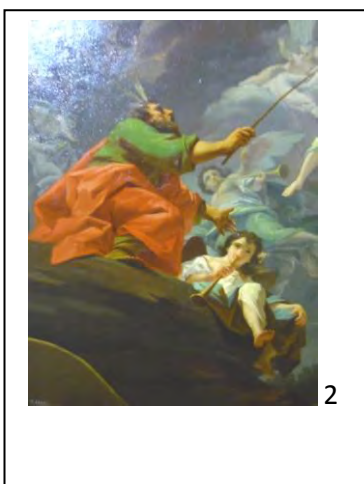
Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, detalle, FLG, Madrid.

La mujer que se arrodilla a los pies del santo y recibe limosna de sus manos, mientras abraza a un niño, puede representar al mismo tiempo una de las virtudes teologales, la Caridad. Es una forma muy característica en los cuadros de Kuntze, de ubicar una figura en el lado inferior izquierdo que cierra (o abre) la composición, recurso utilizado en varios lienzos. Las figuras de santos, personajes bíblicos, campesinos u otros simples testigos el artista los coloca en el espacio pictórico y relaciona con el tema, convirtiéndolos en partícipes directos de la escena representada. En su obra Kuntze desarrolló dos tipologías para esa “figura-partícipe o promotor del milagro” ubicando en el ángulo inferior izquierdo de la escena. Por un lado se pueden enumerar, *La resurrección de Piotrowin* (h.1752), en la iglesia de San Stanislao dei Polacchi; *Moisés en el Sinaí* (h.1770), en el Museo Nacional del Prado; *Santa Mónica* (1776) en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* (h.1781), en la iglesia de Santa Lucia della Tinta, en Roma, y por otro, diferentes versiones de *El milagro de san Juan Cantius*; *Santo*

Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres, de la Fundación Lázaro Galdiano (1760-1765) o *La limosna de santo Tomás de Villanueva* (1770), en Cave di Palestrina. Las figuras de la segunda tipología, como la mujer recibiendo limosna, la figura del tullido y del niño con los brazos levantados, que se encuentra a su lado en el cuadro de Lázaro Galdiano se parecen entre sí por su disposición, representación de perfil y la actitud al dirigirse hacia el santo.



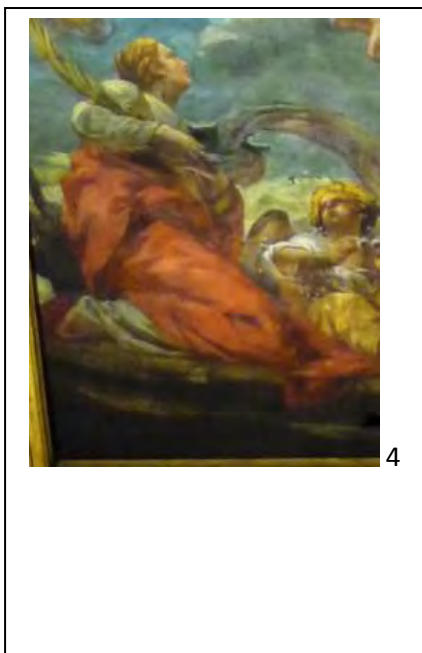
1



2



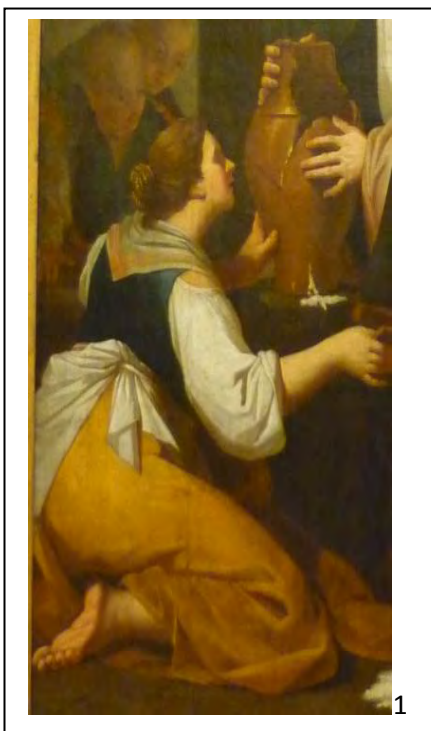
3



4

La figura arrodillada – la primera tipología

1. Piotrowin, Tadeusz Kuntze, *La resurrección de Piotrowin*, detalle, Iglesia de S. Stanislao dei Polacchi, Roma;
2. Moisés, Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
3. Sta. Mónica, Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;
4. Sta. Lucía, Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma,



La figura arrodillada – la segunda tipología

1. Mujer con jarra rota, Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, detalle, Museo Nacional, Varsovia;
2. Mendigo, Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, detalle, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid;
3. Mujer con la moneda, Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina.

En su artículo, Zuzanna Prószyńska no diferencia entre esos dos modelos, representados por santa Lucía por un lado, y santo Tomás de Villanueva o san Juan Cantius por el otro, sin destacar claras diferencias compositivas que existen entre ellos⁵². Imágenes que recuerdan además la gran influencia de la pintura de Luca Giordano en Kuntze. En el cuadro del artista italiano, la *Toma de una plaza fuerte*, (1697-1700), del Museo Nacional del Prado (nº cat: P00183), se representa a un soldado vencido, con aspecto de oriental turco, que se arrodilla delante del rey

⁵² Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 118, 121 (notas 23-24);

Fernando el Católico, que tiene la misma composición, y por consiguiente, recuerda a la mujer del lienzo de la iglesia de Santo Stefano.



Luca Giordano, *Toma de una plaza fuerte*, P00183, (1697-1700), Museo Nacional del Prado;

[Foto en:] Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), nº catálogo: P00183;

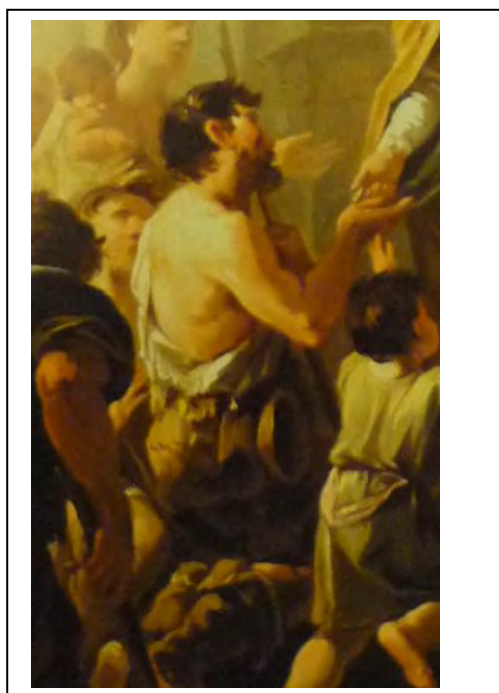


Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Luca Giordano, *Toma de una plaza fuerte*, P00183, detalle, Museo Nacional del Prado;

[Foto en:] Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), nº catálogo: P00183;

Existe además una clara relación entre el tullido en ambas versiones españolas, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, en la colección particular y FLG, la figura de Piotrowin, en *La resurrección de Piotrowin*, (h.1752), de la iglesia de San Stanislao dei Polacchi, en Roma, y la de san Juan, de *Los discípulos de San Juan Bautista* (h.1765), de la iglesia de San Andrés Apóstol, en Veroli, en el trato de las anatomías de las figuras y la manera de acomodarlas en la escena que permite pensar que se trataría del mismo modelo utilizado por Kuntze para estas representaciones.



El tullido: Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, detalle, colección particular, Madrid;

[Foto en:] José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza 1996, pp. 56, 185 (cat. nº 210);

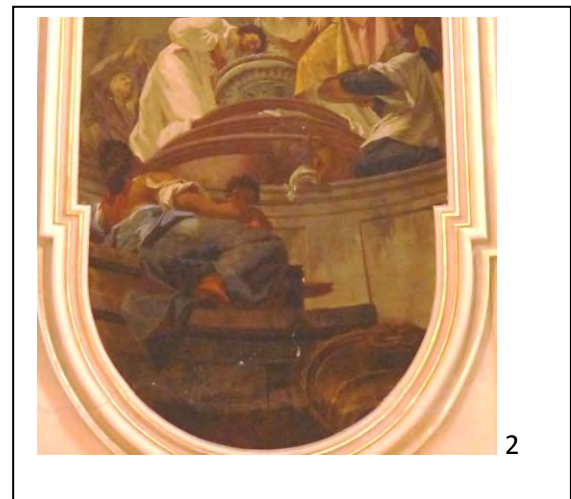
Piotrowin: Tadeusz Kuntze, *La resurrección de Piotrowin*, detalle, Iglesia de S. Stanislao dei Polacchi, Roma;

San Juan Bautista: Tadeusz Kuntze, *Los discípulos de San Juan Bautista*, detalle, iglesia de San Andrés Apóstol, Veroli; (el lienzo fue robado el 30 de mayo de 1989);

[Foto en:] Corrado Maltese, *Arte nel Frusinate, dal secolo XII al XIX*. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, Frosinone, 1961, il. 78;



Como se ha señalado, en la pintura de la iglesia de Santo Stefano, la mujer con un niño que abraza sobre su regazo, y recibe la moneda del santo podría ser, al mismo tiempo, la alegoría de la Caridad. En el cuadro de Madrid, la Caridad está representada en el margen inferior derecho y es una figura parcialmente recortada, que se encuentra de espaldas al espectador. Una representación muy parecida se encuentra en el fresco de Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, en la nave de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina, con la figura femenina de espaldas ubicada también en el margen inferior de la escena.

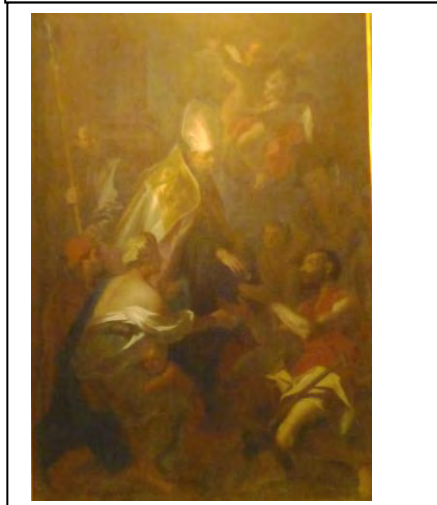
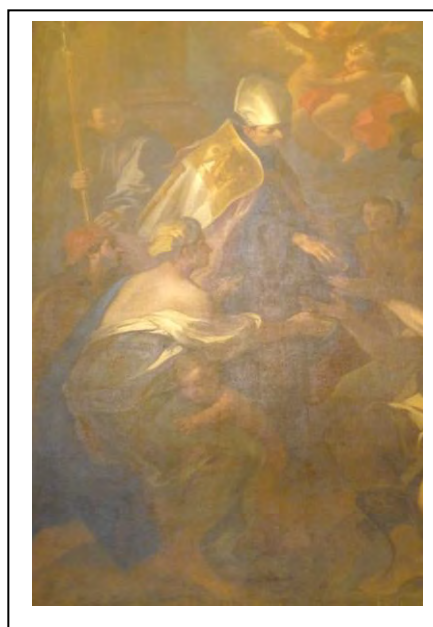


La Caridad

1. Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
2. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, la nave de la Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
3. Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, detalle, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



En la Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad (denominada por los feligreses “Iglesia de San Agustín”), en Soriano nel Cimino, donde Kuntze pintó los frescos de la nave y de los lunetos, y dos lienzos, se encuentra una representación anónima de *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, (h.1^{er} ¼ del XVIII). En la ficha técnica del cuadro se indica que el autor era un artista cercano al círculo de los Maratti, y que en la restauración se descubrió que el cuadro original tenía las dimensiones más reducidas⁵³. Se trata de un cuadro anterior a la obra de Kuntze, que el artista pudo conocer e inspirarse en él, representa a una mujer con el niño, en el ángulo inferior izquierdo, que recuerda por su ubicación y postura a la Caridad, en Cave di Palestrina.



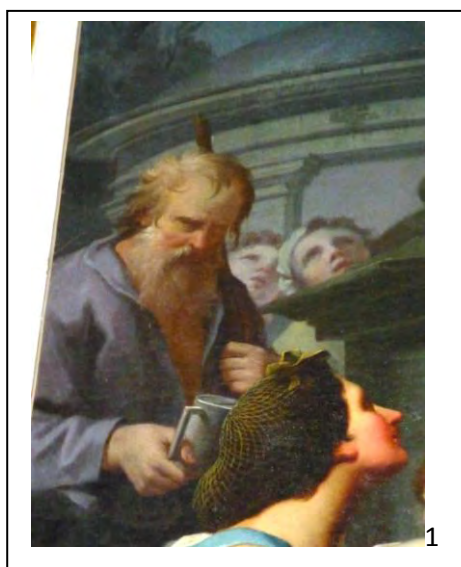
Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Anónimo, *Limosna de Santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

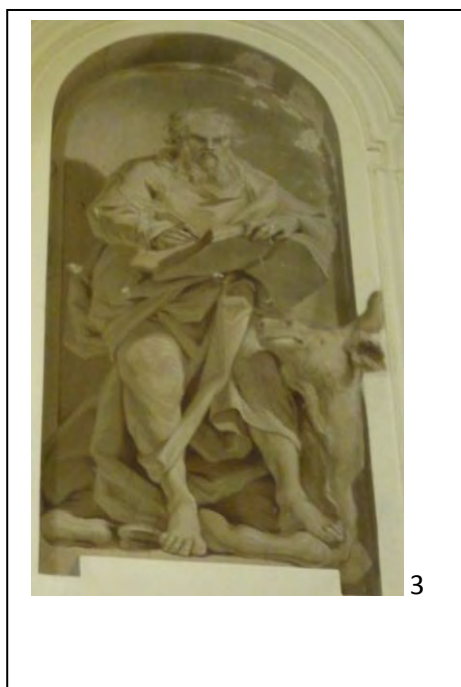
Anónimo, *La limosna de Santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

⁵³ Tiziana Musi, «Ficha técnica: Limosna de Santo Tomás de Villanueva», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici*, Roma, núm. catálogo general: 12/00211830, octubre 1984, Nota posterior (1989);

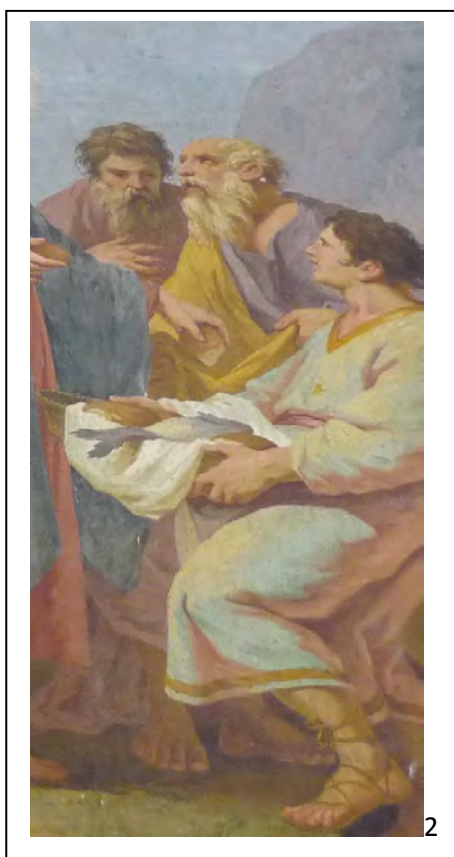
La figura del anciano barbudo que deposita la limosna en un recipiente, recuerda a los apóstoles representados en el fresco *La multiplicación de los panes y los peces* (1777), en el refectorio de la iglesia de Santa María del Buon Consiglio, en Genazzano, y a *San Lucas* (h.1776), en el luneto de la nave en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino. Kuntze representa no solamente el aspecto físico de los hombres también se fija en su valor psíquico y espiritual, emana de sus rostros la sabiduría y la fuerza. En la representación de las anatomías de sus cuerpos musculosos, Kuntze se acerca a la pintura de Pompeo Batoni o Domenico Corvi, ambos profesores relacionados con la *Accademia di San Luca*.



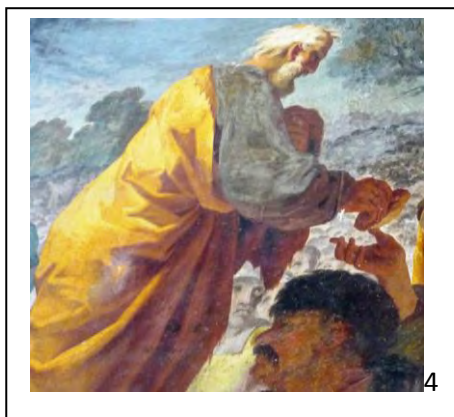
1



3



2



4

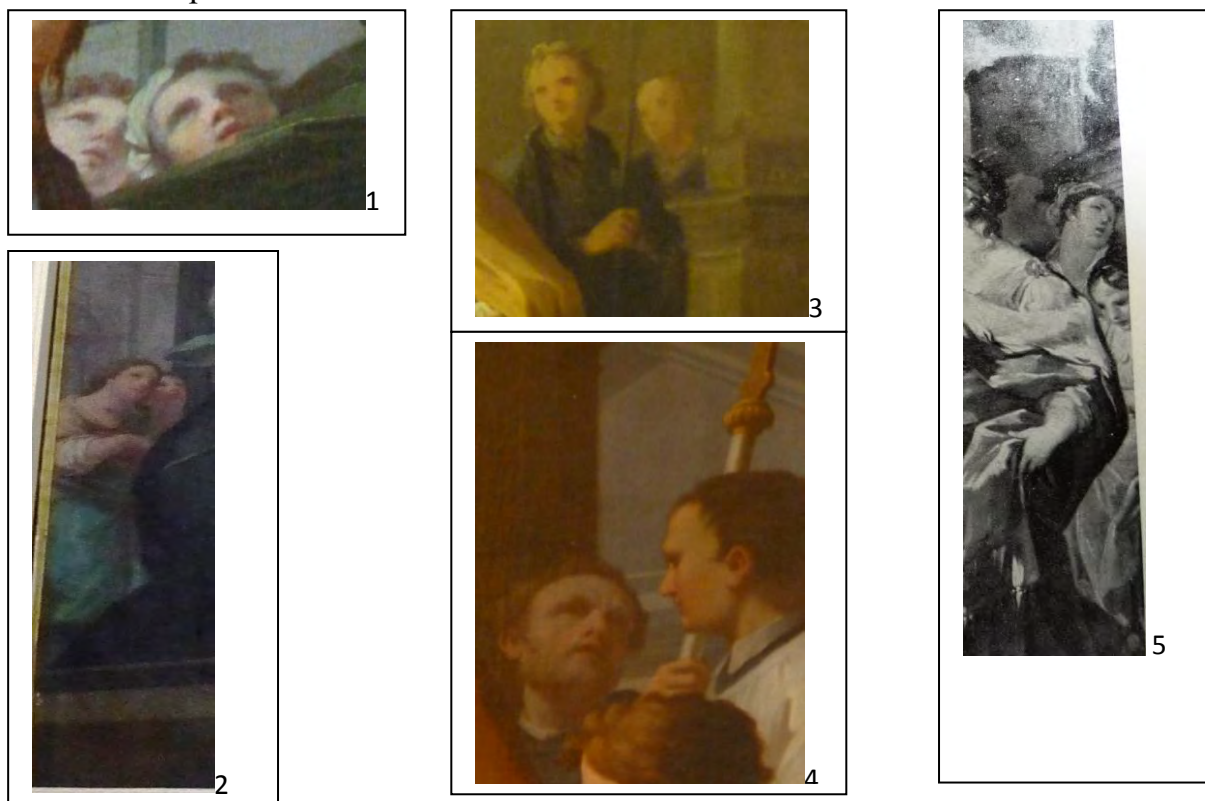
Los ancianos barbudos

1. Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

2, 4. Tadeusz Kuntze, *La multiplicación de los panes y los peces*, detalle, Iglesia de Santa María del Buon Consiglio, Genazzano;

3. Tadeusz Kuntze, *San Lucas*, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

Tadeusz Kuntze ubicaba en sus cuadros gran número de personajes secundarios que no guardaban ninguna relación directa con el tema representado, su papel se reducía a “presenciar la escena”, y contribuían a convertir el episodio en más cercano para el espectador. Con este fin el artista retrató a dos jóvenes religiosos conversando, detrás del obispo, y doncellas junto a la columna, con la mirada dirigida hacia arriba. Mientras que en el lienzo del mismo tema en la Fundación Lázaro Galdiano, esas figuras están apenas esbozadas, entre la muchedumbre de las figuras que representan a los pobres. En otros cuadros, *Santa Mónica*, de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, también dos jóvenes presencian el milagro; igual que en *La resurrección de Piotrowin*, en la iglesia de *San Stanislao dei Polacchi*, en Roma; en la *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, en la colección particular; o en *El milagro de san Juan Cantius*, en el Museo Nacional de Varsovia, son personajes en trajes tradicionales polacos.



Los jóvenes religiosos y doncellas

1; 4. Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Cave di Palestrina;

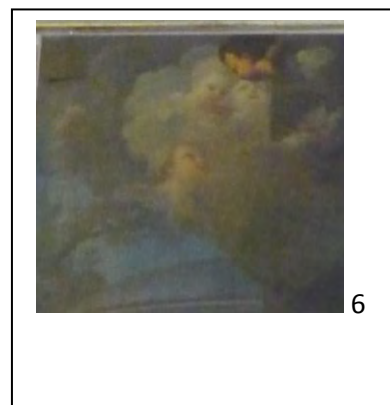
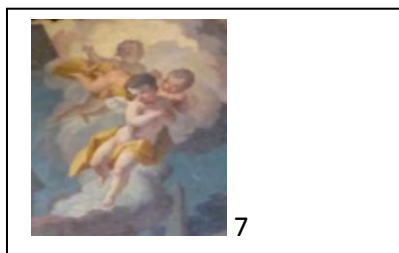
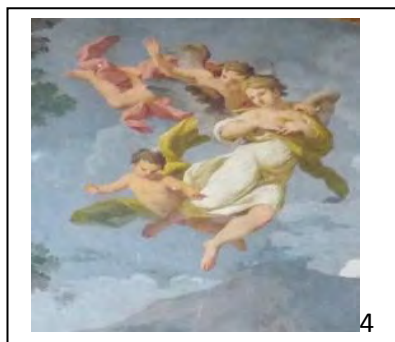
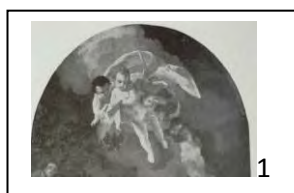
2. Tadeusz Kuntze, *Sta. Mónica*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

3. Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, detalle, FLG, Madrid;

5. Tadeusz Kuntze, *La Virgen con el Niño y santa Bárbara*, Colección particular.

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

En las figuras de los ángeles niños, desnudos y con pequeñas alas, o las cabezas sostenidas por unas alas sin cuerpo, pintados por Kuntze se puede ver la influencia de Bartolomé Esteban Murillo. Las imágenes presentadas son trabajos realizados por el artista polaco, entre 1759 y 1777, que se relacionan entre sí por las notas estilísticas, compositivas y cromáticas, todos los ángeles tienen los rasgos parecidos. Se trata de las representaciones de los *putti* en, *Los discípulos de San Juan Bautista* (h.1765), de la iglesia de San Andrés Apóstol, en Veroli; *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres* (1759-1765), de la colección particular, en Madrid, y de Lazaro Galdiano; *La multiplicación de los panes y los peces* (1777), en la iglesia de Santa María del Buon Consiglio, en Genazzano; *Santa Mónica* (h.1776), en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; *La Visitación* (1759), en la iglesia de las Visitadoras, en Varsovia; y *La limosna de santo Tomás de Villanueva* (1770), en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina.



Los ángeles, los *putti* y las cabezas aladas

1. Tadeusz Kuntze, *Los discípulos de San Juan Bautista*, detalle, iglesia de San Andrés Apóstol, Veroli; (el lienzo fue robado el 30 de mayo de 1989);

[Foto en:] Corrado Maltese, *Arte nel Frusinate, dal secolo XII al XIX*. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, Frosinone, 1961, il. 78;

Los ángeles, los *putti* y las cabezas aladas (continuación)

2; 3. Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, detalle, colección particular, Madrid; Fundación Lázaro Galdiano, Madrid;

[Foto en:] José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza 1996, pp. 56, 185 (cat. nº 210);

4. Tadeusz Kuntze, *La multiplicación de los panes y los peces*, detalle, Iglesia de Santa María del Buon Consiglio, Genazzano;

5. Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

6. Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

7. Tadeusz Kuntze, *La Visitación*, detalle, Iglesia de las Visitadoras, Varsovia.

La escena transcurre sobre unas gradas delante de un templo, está presentada desde abajo arriba, desde un ángulo. A las espaldas de santo Tomás de Villanueva, se aprecian algunos elementos arquitectónicos como una columna, un pilar, el arranque de un arco y una construcción con planta centralizada. Es una estructura grandiosa con elementos arquitectónicos bien acabados, recreada de acuerdo con los principios de perspectiva, que aportan espacialidad, sensación de espectáculo y elegancia. Tal detallismo demuestra buen conocimiento del dibujo arquitectónico, que puede tener su explicación en los contactos personales que mantenía Tadeusz Kuntze con su vecino, Giambattista Piranesi. Tal como percibió Schleier, esos recursos estilísticos son empleados por el pintor no sólo en sus frescos, sino también en las obras menores, como podrían ser los cuadros de altares secundarios, el caso del lienzo *Santa Mónica*, de la iglesia de la Santísima Trinidad⁵⁴, en *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, de la iglesia de Santo Stefano o en los bocetos madrileños. El artista utilizaba el mismo esquema compositivo, con los fondos arquitectónicos para reforzar la perspectiva de la escena y la disposición de los personajes, cambiando únicamente al santo titular (Juan

⁵⁴ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 99;

Cantius, el obispo Estanislao o Tomás de Villanueva), y disponiendo de la misma manera a los personajes secundarios y los seres angelicales.



Las escenografías arquitectónicas

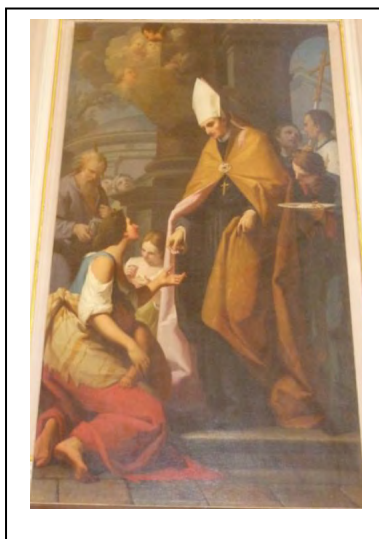
Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

Finalmente, hay que destacar la influencia en la pintura del artista polaco, de Bartolomé Esteban Murillo, especialmente de los cuatro lienzos pintados, entre 1665 y 1670, para el retablo dedicado a la vida de santo Tomás de Villanueva, en la capilla de la familia de los Cavalieri del convento San Agustín, en Sevilla. La iconografía de las tres pinturas tenía el fin de recordar la caridad del santo. En el cuerpo principal del retablo estaban ubicados, *Santo Tomás de Villanueva niño repartiendo su ropa entre los pobres* y *Santo Tomás de Villanueva bendiciendo a un tullido*, y en el banco del mismo, dos episodios más, relacionados con la vida del santo, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna* y *Santo Tomás de Villanueva orando ante el crucifijo*⁵⁵. Entre las cuatro pinturas mencionadas, dos tienen relación compositiva directa con la pintura de Kuntze, en Cave di Palestrina. Y son, *Santo Tomás de Villanueva*

⁵⁵ Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, pp. 131-132;

bendiciendo a un tullido, h.1665-1670, de Alte Pinakothek, de Múnich⁵⁶ y *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, h.1665-1670, de The Norton Simon Foundation, en Los Ángeles⁵⁷. En la primera, tal como en la representación de Kuntze, Tomás de Villanueva se encuentra delante de un monumental pórtico, bendiciendo a un enfermo que se arrodilla ante él y cuyo desenlace de la historia se encuentra en el margen izquierdo del cuadro, donde el hombre ya puede, gracias a la curación milagrosa, bajar las gradas sin ayuda de las muletas, mientras el santo sigue repartiendo caritativamente la limosna entre los pobres. Kuntze, igual que Murillo, recrea la escena desde un punto de vista bajo, angular, ubica al fiel en la esquina inferior de la representación y a dos jóvenes acólitos que presencian la escena, detrás del santo, también incluye arquitecturas majestuosas con grandes columnas y repite la iluminación de la escena, donde se superponen los contrastes de luz y penumbra, con un foco de luz intenso, en el segundo plano. En los cuadros de Murillo, Santo Tomás de Villanueva tiene la misma actitud hacia el necesitado, su postura con las manos hacia adelante y la cabeza ligeramente inclinada pudo ser repetida por Kuntze.



Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Bartolomé Esteban Murillo, *Santo Tomás de Villanueva bendiciendo a un tullido*, Alte Pinakothek, Múnich.

[Foto en:] Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, p. 387 (cat. 179).

En la segunda, pintura de The Norton Simon Foundation, el santo vestido con el hábito negro de los agustinos, capa pluvial y mitra, ligeramente inclinado se encuentra delante de una iglesia, sobre unas gradas repartiendo limosna entre varios pobres de diferentes edades, niños, mujeres con hijos, mendigos y tullidos. En la parte superior, una aparición de la Caridad, una mujer que amamanta a tres niños, bendice su obra. Al igual que en la pintura anterior la composición es muy similar, se incluyen los fondos arquitectónicos y las figuras de pobres que se acercan hacia él, están dispuestas de la misma manera que en el cuadro de Kuntze. Al analizar ambas pinturas de Murillo y Kuntze, se pueden apreciar notas comunes entre ellas, no tanto en los valores pictóricos, como el color, los rasgos de los personajes, sino en la composición, y en la idea general de presentar la escena, con sus arquitecturas y figuras que reflejan el estado psíquico por medio de actitudes y gestos. Todo esto indica que los cuadros de Murillo pudieron ser una fuente importante de inspiración para Kuntze.

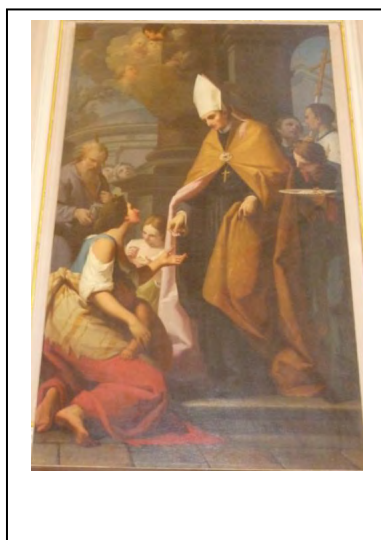


Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Bartolomé Esteban Murillo, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, The Norton Simon Foundation, Ciudad de los Ángeles.

[Foto en:] Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, p. 386 (cat. 176);

Otra pintura de Bartolomé Esteban Murillo que pudo conocer Kuntze e inspirarse en ella es, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, h.1670-1675, óleo sobre lienzo, *The Wallace Collection*, en Londres, cuadro que fue donado en 1674, por Giovanni Bielato, para el convento de los Capuchinos, en Génova⁵⁸.



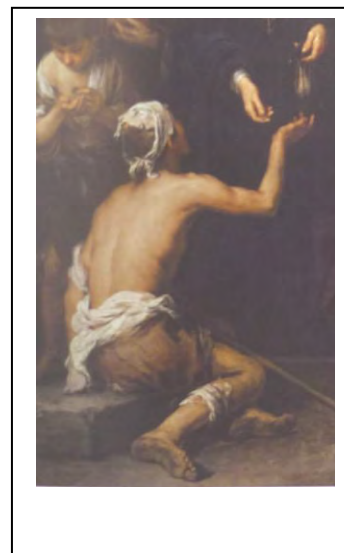
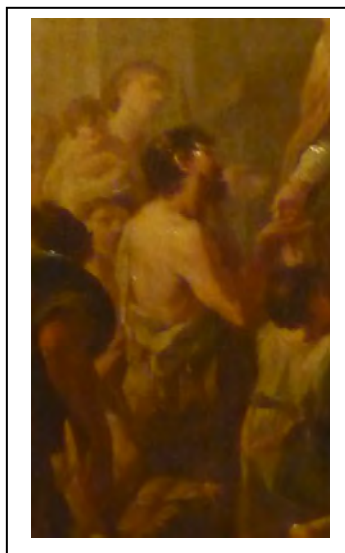
Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
Bartolomé Esteban Murillo, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, The Wallace Collection, Londres.

[Foto en:] Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, p. 465 (cat. 290);

La figura de la mujer-Caridad que Kuntze ubica en el margen izquierdo de la escena y el tullido del cuadro de la Fundación Lázaro Galdiano recuerdan el mendigo del cuadro de Murillo. No obstante, en *La limosna de santo Tomás de Villanueva* de Kuntze, en Cave di Palestrina, no aparecen figuras con aspecto tan pobre, la mujer que recibe la moneda parece cortesana empobrecida, igual que la mujer de espaldas con el niño (La Caridad), de Lázaro Galdiano, con el peinado elegante o el acólito con

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 465 (cat. 290);

bandeja recuerdan personajes de la corte, que no tienen nada que ver con los retratados por Murillo. Quizás el tullido de Lázaro Galdiano se asemeja más por su aspecto físico a algún personaje de los cuadros de Murillo, sin embargo, su desnudez parece que es un pretexto para estudiar su anatomía y no para destacar su extrema pobreza, de un individuo vestido en harapos.



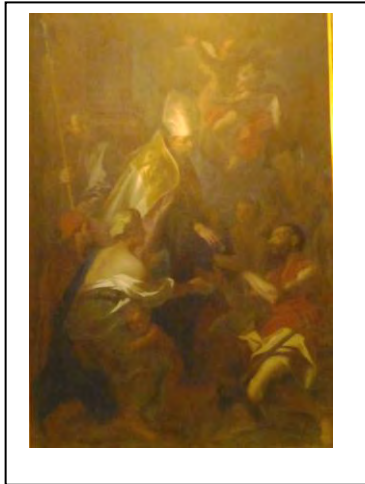
Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, detalle, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid;

Bartolomé Esteban Murillo, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, detalle, *The Wallace Collection*, Londres.

[Foto en:] Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, p. 465 (cat. 290);

En la iconografía que presenta en sus trabajos Kuntze no se insiste, en la verdadera naturaleza de la marginación, se destaca la nobleza del santo agustino y los elementos cortesanos de su séquito, igual que en el cuadro con el mismo tema conservado en la iglesia de Soriano nel Cimino, que pudo conocer Kuntze. Se trata de un trabajo anónimo, *La limosna de Santo Tomás de Villanueva*, del primer cuarto del XVIII.



Anónimo, *La limosna de Santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

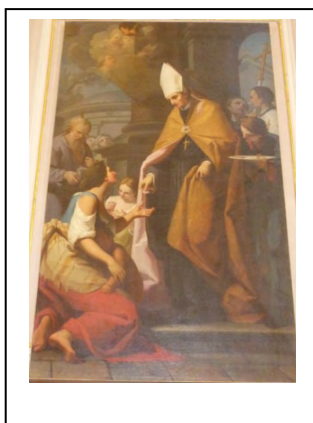
Mientras que un cuadro sobre el mismo tema, contemporáneo a los lienzos de Murillo, atribuido a Francesco Cozza, pintado hacia 1661, que se encuentra en Genazzano, otra iglesia y convento agustino en la que trabajó el artista polaco, representa una imagen diferente, en la que se destaca igual que en las pinturas del español, la enfermedad y la pobreza para resaltar la caridad del santo y su buena obra.



Francesco Cozza, *La limosna de Santo Tomás de Villanueva*, 1661, Iglesia de Santa María del Buon Consiglio, Genazzano;

Se conserva un cuadro más, con el mismo tema, pintado por Bartolomé Esteban Murillo para el convento de los Capuchinos en Sevilla. El cuadro se titula, *Santo*

Tomás de Villanueva entregando limosnas a los pobres, h.1665-1668⁵⁹, tiene las mismas características en la composición que los cuadros mencionados. La escena se desarrolla, sobre gradas de un edificio monumental, desde donde el santo reparte limosna, guardada en una bolsa. Los pobres, un tullido representado en escorzo, una madre con niño tiñoso, un anciano que mira la moneda, son motivos que emplearía más tarde Kuntze. La madre con el hijo en el primer plano, que recuerda la caridad del santo, introduce la ternura, la compasión y la cercanía, frente al sufrimiento, la pobreza, la vejez y la enfermedad, tal y como las mujeres de los lienzos de Kuntze, en Cave di Palestrina (*La limosna de santo Tomás de Villanueva*), en la Fundación Lázaro Galdiano (*Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*) y en el fresco de Cave di Palestrina (*San Ambrosio bautiza a san Agustín*).



Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Bartolomé Esteban Murillo, *Santo Tomás de Villanueva entregando limosnas a los pobres*, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

[Foto en:] Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, pp. 402-403 (cat. 200).

⁵⁹ *Ibidem.*, pp. 133-134, 145-146, 402-403 (cat. 200);

Bibliografía sobre *La limosna de santo Tomás de Villanueva* de Tadeusz Kuntze, Cave di Palestrina, (orden cronológico)

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 96, 97 (fig. 10);

Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; [Nota:] Información general sobre los frescos y las palas de altar de Kuntze en la iglesia de Cave di Palestrina;

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 23; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Cave di Palestrina;

Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, p. 298; [Nota:] Información general que en la iglesia se conservan cuatro pinturas del artista;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 861, 877; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Cave di Palestrina;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, pp. 369-370;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 303; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas en Cave di Palestrina;

Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 118, 121 (nota 24);

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, pp. 43, 54-55 (nota 8);

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 99 (nr 300); En el apartado de: *Obras en paradero desconocido*;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre la existencia de trabajos de Kuntze en la localidad de Cave en “Frescos”;

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en la iglesia agustina de Cave;

Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, pp. 417, 421; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en Cave di Palestrina;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, pp. 43, 46;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 256, fig. 328;

Laura Indrio «*San Tommaso da Villanova: storia, iconografia e diffusione nel territorio della Provincia di Roma*», [En:] VV.AA., *Il restauro dell’Elemosina di San Tommaso da Villanova del Cavalier Gerolamo Troppa*, I Quaderni del Museo Civico, Bracciano, 2009, pp. 48-49;

Nota: Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971; [Nota:] El autor no menciona el cuadro *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina.

Bibliografía sobre *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres de Tadeusz Kuntze*, en el Museo Fundación Lázaro Galdiano (Madrid) y en la Colección particular (Madrid), (orden cronológico)

José Lacoste, *Referencias fotográficas de las obras de España, 1913. Catálogo. La Colección Lázaro*, Madrid, 1926-1927;

Fundación Lázaro Galdiano, ficha de Catálogo, N° inventario: 03591;

Emilio Camps Cazorla, «Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950)», [En:] *Ficha de Catálogo del Museo Lázaro Galdiano*, N° inventario: 03591; [sin publicar];

José Camón Aznar, *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951, pp. 147-148;

José Camón Aznar, *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1954, p. 142;

Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, 1968, p. 490;

José Camón Aznar *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1973, p. 133;

José Luis Morales y Marín, «La pintura española del siglo XVIII», [En:] *Historia General del Arte*, vol. XXVII, Madrid, 1984, p. 210;

José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996, p. 126 (n° 69);

Amparo López Redondo, *Hora y Media en el Museo Lázaro Galdiano. Guía*, Madrid, 1999, p. 74;

Alfonso E. Pérez Sánchez, «Santo Tomás de Villanueva dando limosna», [En:] *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano, Catálogo de la exposición en la Fundación Pedro Barrié de la Maza*, La Coruña, desde el 14 de octubre de 2003 al 7 de enero de 2004, La Coruña, 2003, p. 158;

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, p. 175;

VV.AA., Guía Breve del Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 2005, p. 54;

José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, 2011, p. 448;



VI-3.1.- Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, h.1776

Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino

Título: *Apoteosis de san Agustín*¹;

Fecha: h.1765-1775²; 1766-1776³; h.1770⁴; 1775-1776⁵; inmediatamente después de 1766 (¿errata?). El autor indica que el fresco de la nave fue pintado por Kuntze inmediatamente después del final de las obras de construcción de la iglesia, entre 1765 y 1766⁶. Considero que debe tratarse de una errata de edición, dado que la iglesia fue terminada en 1776, por lo tanto la fecha de ejecución del fresco debe corresponder al año 1776; anterior a 1776⁷; h.1776⁸;

¹ Eutizio Peretti, *L'eremo, il convento e le chiese della Santissima Trinità di Soriano nel Cimino e l'antica immagine della Madonna ivi venerata*, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1945, p. 67; Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 97, 99, 102 (fig. 17); Valentino D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino nella Storia e nell'Arte*, Viterbo, 1981, pp. 57-58; Italo Faldi, «Il Barocco nella Tuscia Viterbese», [En:] *Pittura Barocca nella Tuscia Viterbese*, Catálogo exposición Viterbo, 3 – 13 abril 1982, núm. catálogo: 20; Tiziana Musi, «Ficha técnica: Apoteosis de san Agustín», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, núm. catálogo general: 12/00211827, octubre 1984; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 118; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 103); Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, pp. 40, 45-46, il.1; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80-81 (fig. 66), 247 (fig. 304); Anna Lo Bianco, «Pintores locales y pintores extranjeros en la Roma de Goya», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 62 (fig. 4); [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 81 (fig. 66);

³ *Ibídem*, p. 80;

⁴ *Ibídem*, p. 247 (fig. 304);

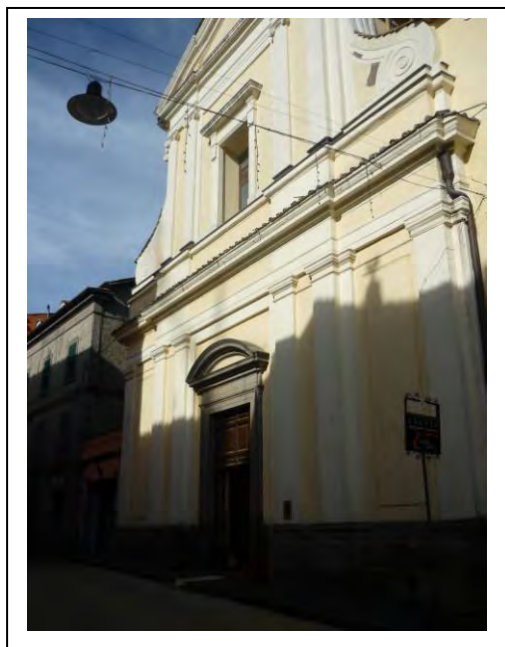
⁵ Anna Lo Bianco, *op. cit.*, p. 62 (fig. 4);

⁶ Italo Faldi, *op. cit.*, núm. catálogo: 20;

⁷ Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 305;

Técnica: fresco⁹; pintura mural¹⁰;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Viterbo. Soriano nel Cimino;



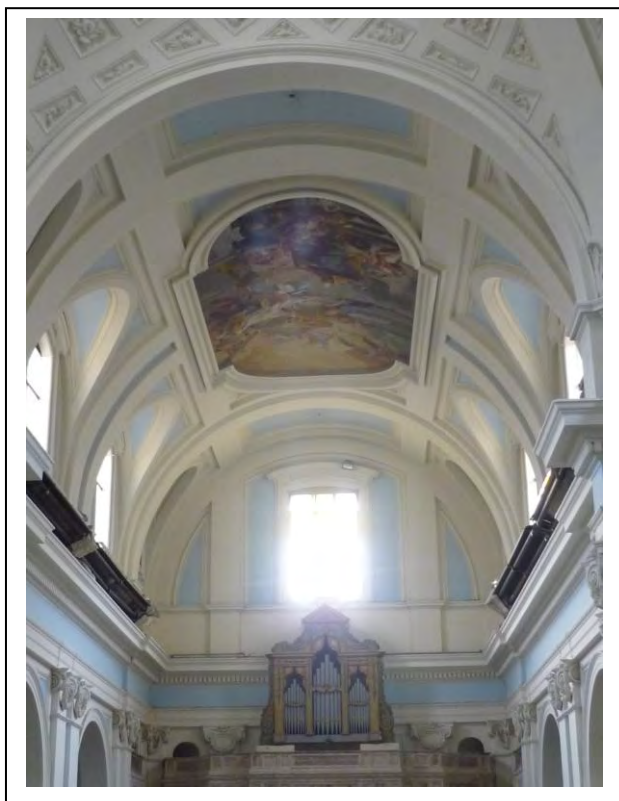
Iglesia de la Santísima Trinidad, la fachada y el interior, Soriano nel Cimino

⁸ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 99; Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 24; Tiziana Musi, *op. cit.*, núm. catálogo general: 12/00211827, octubre 1984; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, p. 118; Dariusz Dolański, *op. cit.*, 1993, p. 80 (nr 103); Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, p. 417; [Nota:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

⁹ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 99; Valentino D'Arcangeli, *op. cit.*, pp. 57-58; Tiziana Musi, *op. cit.*, núm. catálogo general: 12/00211827, octubre 1984; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 103); Rossella Casciani, *op. cit.*, pp. 40, 45; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 81 (fig. 66), 247 (fig. 304);

¹⁰ Anna Lo Bianco, *op. cit.*, p. 62 (fig. 4);

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad (denominada “la iglesia de San Agustín”), bóveda de la nave central, dos tramos.



La bóveda de la nave central con el fresco de Tadeusz Kuntze, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino,

Datos generales sobre la iglesia y la autoría del fresco de la bóveda

La iglesia de Soriano nel Cimino, al igual que las iglesias de Cave di Palestrina, Bracciano y Genazzano, en las que trabajó como pintor Kuntze, pertenecía a la orden agustina, y su construcción fue iniciada el 27 de octubre de 1765 y terminada en 1776, año en el que fue abierta al culto, según consta en el *Manuscrito* del Padre Tommaso Bonasoli, el *sottosegretario dell'ordine e divenne Provinciale della Provincia Romana* en 1780, que se conserva en el convento agustino de Santa Mónica, en Roma. El profesor Schleier relaciona estrechamente la actividad arquitectónica de Nicola Faggioli y la pictórica de Tadeusz Kuntze con la orden agustina. Basándose en esos datos deriva su opinión que la decoración pictórica de la bóveda y del altar mayor estaría concluida en 1776¹¹. Para reforzar su teoría, el estudioso alemán rescata datos de un libro poco conocido del reverendo Eutizio Peretti, en el que se menciona a un tal

¹¹ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 96-97, 99, 101, 107 (nota 10), 109 (nota 20);

«Taddeo Gonsi» en relación con el fresco de la iglesia y sobre todo con la actividad arquitectónica de Faggioli en los conventos agustinos. Peretti, entonces párroco de la iglesia, localizó en la casa de la familia Gregori un dibujo a lápiz, fechado erróneamente en 1848, cuyo autor era el mismo que el del fresco de la iglesia. El religioso concluyó sus investigaciones diciendo que: “Gonsi tuvo que ser un simple discípulo del autor del fresco, sin embargo, su nombre es desconocido.” Erich Schleier considera que se trata de una modificación errónea del apellido de Kuntze¹². Por otro lado, la cercanía estilística entre los trabajos de Tadeusz Kuntze y Ludovico Mazzanti, su maestro en Italia y autor de frescos en las iglesias de San Ignacio y de San Apolinar, en Roma explica la errónea atribución a Mazzanti por parte de algunos autores, del fresco *Apoteosis de san Agustín*, en Soriano nel Cimino, aunque finalmente fuera rectificada por ellos mismos¹³. Esta afinidad de estilo, entre los trabajos de ambos artistas se puede apreciar entre los frescos cuyas fotografías se presentan a continuación.

Erich Schleier de forma definitiva, devolvió a Tadeusz Kuntze la autoría del fresco de la bóveda de la nave central (*Apoteosis de san Agustín*)¹⁴, así como de otras pinturas de esta iglesia: el lienzo del altar mayor (*Santísima Trinidad*)¹⁵, los frescos en los muros de la nave central (*San Mateo; San Juan; San Lucas*)¹⁶, y confirmó también la autoría propuesta por Steffi Röttgen¹⁷ para el óleo que representa a *Santa Mónica*¹⁸.

¹² Eutizio Peretti, *op. cit.*, pp. 67-68; Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 99, 109 (notas 21, 23-24);

¹³ Anthony M. Clark, «An Introduction to Placido Costanzi», [En:] *Paragone*, 219, 1968, pp. 53-54 (nota 16); Thomas Poensgen, *Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen*, Berlín, 1969, pp. 91, 96, 103 (figs. 50, 52); Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 99, 109 (nota 26); Tiziana Musi, *op. cit.*, núm. catálogo general: 12/00211827, octubre 1984;

¹⁴ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 99, 102 (fig. 17);

¹⁵ *Ibidem.*, pp. 97, 99, 104 (fig. 19);

¹⁶ *Ibidem.*, pp. 99-100, 104 (fig. 22), 105;

¹⁷ Steffi Röttgen, «La comunicación no escrita», [En:] Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 109 (nota 19);

¹⁸ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 99, 103 (fig. 18), 109 (nota 19);

Zuzanna Prószyńska otorgó sin dudas a Kuntze la autoría del fresco de la bóveda central, considerándolo una obra completamente documentada del pintor¹⁹.



1. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

2. Ludovico Mazzanti, *Coronación de la Virgen*, Iglesia de San Apolinar, Roma

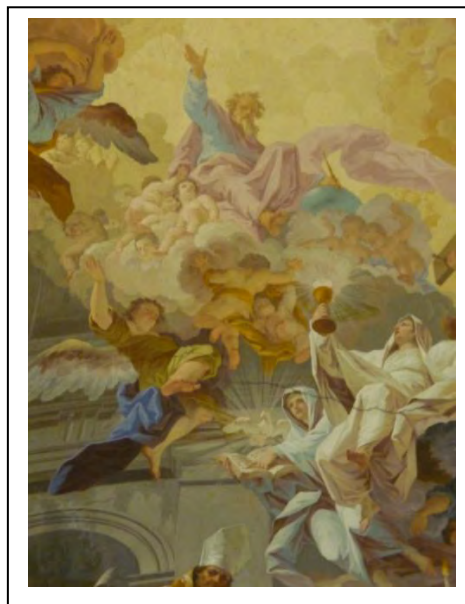
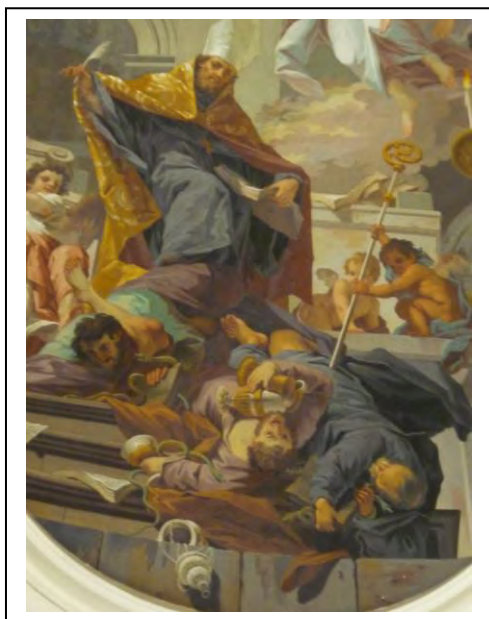
[Foto en:] Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, p. 104 (fig. 20);

Datos generales y estudio de la obra

La *Apoteosis de san Agustín* se desarrolla en medio de una escenografía con fondos arquitectónicos fingidos, empleados por el artista en la mayoría de sus obras, que aportan perspectiva y ambiente de espectáculo. San Agustín, uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia occidental, sentado sobre un trono episcopal, en una

¹⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, pp. 369-370;

escalinata con arcadas y pilastras, preside en la tierra la defensa de la verdadera fe cristiana contra las herejías, cuyos seguidores caen de forma violenta al precipicio, mientras que en el espacio celestial, la Santísima Trinidad, junto con dos figuras femeninas, la Fe y santa Mónica²⁰, asisten rodeadas por ángeles, a la gloria de san Agustín.



La representación de San Agustín y Dios Padre

Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

La escena se divide en dos espacios compositivos y temáticos bien definidos, el divino y el mundano. San Agustín de Hipona, el santo titular del fresco, a pesar de tratarse de una apoteosis, no se encuentra todavía ante la presencia divina sino en el espacio terrenal en pleno fervor intelectual, representado con pluma y libro abierto en la mano, en el momento de redactar textos, inspirado por la paloma del Espíritu Santo que sobrevuela sobre su cabeza, formando un nexo espiritual y compositivo, entre Dios Padre y él. El santo obispo expresó sus ideas teológicas en varias obras, en las

²⁰ Eutizio Peretti, *op. cit.*, p. 67; [Nota:] Peretti opina que se trata de la personificación de la Ciencia;

autobiográficas *Confesiones* y en *La ciudad de Dios*, escrita durante el asedio de Hipona, por parte de los vándalos. El santo considerado por varias órdenes regulares como su fundador, está representado barbado, vestido con el atavío episcopal, con mitra, cruz y la capa pluvial dorada, echada por encima del hábito, mientras que con el báculo, atributo de obispo y padre de la Iglesia, juegan y utilizan de bastón dos *putti* que intentan derribar desde los escalones a unos herejes. Sin embargo, el propio san Agustín es un santo converso, la conversión al cristianismo de uno de los teólogos más importantes, se produjo gracias a la influencia de santa Mónica, su madre, y de san Ambrosio, al que conoció en Milán al ocupar la cátedra de retórica, entonces empezó a dudar de la herejía de los maniqueos que profesaba anteriormente. Según los textos hagiográficos su conversión definitiva tuvo lugar al escuchar una voz infantil que repetía en latín: “*toma y lee*”. Los pasajes de las Epístolas de san Pablo le convencieron definitivamente para abrazar el cristianismo²¹. “El derribo de los herejes”, el tema representado por Kuntze en Soriano nel Cimino, se relacionaba con san Agustín, a quien desde la Contrarreforma se consideraba defensor de la ortodoxia católica. En la parte inferior de la pintura, a los pies del santo, caen del podio tres hombres mayores, morenos, con barba, ataviados a la romana con túnica y toga, que sujetan en sus manos libros, cálices y jarrones de oro y plata. En el remolino de telas, libros rotos, y utensilios de metales preciosos, se deslizan pequeñas serpientes, una clara alusión al Mal, al demonio y a la herejía. La escena es muy dinámica, se rompen y destrozan las escrituras y los símbolos de las doctrinas herejes, para convertir a san Agustín, apodado “el martillo de herejes”, en luchador contra los donatistas y los maniqueos. Los herejes se podrían identificar gracias a los propios textos del santo con Manete (Mani, Manes, Maniqueo), Donato, Pelagio²² o Fausto. La violencia del combate intelectual y físico contrasta con la llama inalterada, en un candelabro,

²¹ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona, 1997, pp. 36-44; Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos. Guía Iconográfica*. Madrid, 1996, pp. 12-14; Georges Daix, *Dictionnaire des Saints*, Paris, 1996, pp. 69-70; Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, 2003, pp. 15-18;

²² Eutizio Peretti, *op. cit.*, p. 67; Tiziana Musi, *op. cit.*, núm. catálogo general: 12/00211827, octubre 1984; Juan Carmona Muela, *op. cit.*, p. 17;

expuesto en el podio, al mismo nivel que la cátedra del santo, que testimonia el momento de santidad, pero también aporta equilibrio a la escena y representa la perseverancia en las ideas intelectuales del santo. Para disminuir la tensión e introducir un elemento cómico y de ternura, aparecen dos ángeles niños desnudos que pican con un báculo a los hombres en las gradas.



Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Al otro lado, a la derecha del santo, un angelito moreno rompe con el placer infantil, un libro de herejías. El nexa entre el espacio divino y mundano son dos figuras femeninas vestidas de blanco, con las cabezas veladas, y tres ángeles mancebos que hacen acrobacias en el aire. Una de las mujeres identificada como la Fe, la primera de las virtudes teologales, está representada en pleno vuelo, tiene los pliegues de su túnica revueltos y porta el cáliz eucarístico dorado, con una hostia de la cual nacen haces de luz. La Sagrada Forma es el único símbolo parlante que permite identificarla, dado que no tiene los ojos vendados ni abraza una cruz. Otra figura femenina vestida de blanco

no es, tal y como propuso Peretti, la personificación de la Ciencia²³ sino santa Mónica, la madre de san Agustín, representada junto a él en la mayoría de los trabajos pictóricos. Según los textos hagiográficos, ella le condujo hacia el cristianismo y para recordarlo, indica con el dedo una página del libro cuyo autor, san Agustín fue inspirado por la paloma del Espíritu Santo, la tercera persona de la Trinidad. En el terreno celestial de la escena, están representadas otras dos figuras de la Trinidad, cuyo culto fue apoyado y difundido por el santo, una tarea ardua que explica una anécdota relacionada con su vida, en la que un niño identificado como un ángel, intenta vaciar el mar con una concha, una labor tan imposible como la explicación del misterio de la Trinidad. El pintor representa a Dios Padre, en gloria, sentado sobre una nube en la que juegan trece *putti*, como un anciano de barbas y pelos blancos, con una aureola triangular resplandeciente, vestido con túnica azul y manto rosa, que apoya una mano con el compás sobre el globo terráqueo, y bendice con la otra mientras observa desde lo alto la escena terrestre. La segunda persona de la Trinidad, Jesucristo, simbólicamente presente en las manos de la Fe, está representado además, por medio de varios improperios, atributos de su Pasión, como el crucifijo con cartelera *INRI*, que desclavan tres ángeles.



Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

²³ Eutizio Peretti, *op. cit.*, p. 67;

La *Apoteosis de san Agustín* en relación con las pinturas de Tadeusz Kuntze y de otros artistas

Tal como se ha indicado en el inicio del estudio, el pintor trabajó para varios conventos agustinos del Lacio, por lo que se pueden encontrar en sus pinturas las relaciones estilísticas con el fresco *Apoteosis de san Agustín*. En la obra de Soriano nel Cimino, se aprecia también una fuerte influencia de los pintores de la escuela romano-napolitana y, en particular, de Corrado Giaquinto aunque en menor medida que en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina. Los movimientos de las figuras son más dinámicos y enfatizados, los pliegues de los ropajes más acentuados y escultóricos y los escorzos menos exagerados que recuerdan más los trabajos de Andrea Pozzo, e incluso de Ludovico Mazzanti, el maestro de Kuntze, en las iglesias de San Ignacio y de San Apolinar (*Coronación de la Virgen*), en Roma²⁴. Tal cercanía estilística entre el trabajo de Kuntze, en Soriano nel Cimino, y de Mazzanti condujo al error de atribuir al pintor italiano la autoría del fresco *Apoteosis de san Agustín*²⁵.

Hay que destacar que a Kuntze se le inscribe dentro de *la Cultura di via Condotti*, y se le relaciona con el círculo artístico de la iglesia *Santissima Trinità degli Spagnoli*, en Roma, con el que también estuvo vinculado Gregorio Guglielmi, cuyo fresco *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, en la sacristía de la iglesia trinitaria, tiene puntos en común con la pintura de la iglesia agustina, en la construcción del espacio pictórico, el protagonismo de las arquitecturas, así como en el dramatismo con el que se relata la escena²⁶. Ambos artistas representan las escenas a modo de un gran espectáculo, que recuerda las grandes escenificaciones teatrales y operísticas del momento, incluso cuando el espacio físico para ello es reducido. Finalmente hay que destacar que a Kuntze también se le relaciona con Mariano Rossi por la nota “neobarroca” que el autor italiano aportó a sus frescos en la Villa Borghese,

²⁴ Thomas Poensgen, *op. cit.*, p. 96; Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 99, 104 (fig. 20);

²⁵ Anthony M. Clark, *op. cit.*, pp. 91, 96, 103 (figs. 50, 52); Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 99, 109 (nota 26); Tiziana Musi, *op. cit.*, núm. catálogo general: 12/00211827, octubre 1984;

²⁶ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 100 (fig. 15);

de Roma²⁷. La paleta cromática utilizada por Tadeusz Kuntze en la iglesia es propia para su estilo y al igual que en otros encargos, el artista se vuelca por los colores pastel de tonalidades rosa, verdosos y azulados que evolucionan hacia más intensos. La gama tan clara, lunar, aporta luminosidad, brillo, y notas de optimismo en su trabajo.



Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Gregorio Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, sacristía de la Iglesia Santissima Trinità degli Spagnoli, Roma;

Los escorzos de las figuras son exagerados, las fisonomías, las vestimentas y su disposición, en medio de fondos arquitectónicos, aportan majestuosidad y son propias de su arte, que permiten relacionar el fresco de Soriano nel Cimino con otros trabajos del artista de temática religiosa, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina (1770), *Moisés en el Sinaí*, en el Museo Nacional del Prado (1770-1776) y, el lienzo del altar mayor de la iglesia, también en Soriano nel Cimino, *Santísima Trinidad* (h.1776), o de temática profana, la *Fiesta de los dioses* y

²⁷ Ibídem., pp. 99-100;

Faetón deja a Apolo su carro solar, en las salas de Emperadores y de Recepción del palacio Rinuccini, en Roma (1793), donde en vez de santos cristianos, se representan dioses del Olimpo, así como *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, en la biblioteca del seminario episcopal de Frascati (1771-1775).



**Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina**



1. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, Museo Nacional del Prado;

2. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

3. Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, Biblioteca del Seminario, Frascati

Al analizar detalladamente las figuras del fresco *Apoteosis de san Agustín*, se ven en ellas claras relaciones con los modelos, las poses, el modelado de vestiduras, entre las pinturas de Kuntze y otros artistas.

La figura de Dios Padre se encuentra en el mismo eje compositivo que san Agustín, su representante en la tierra, sentado con la misma postura, con la mano derecha levantada.

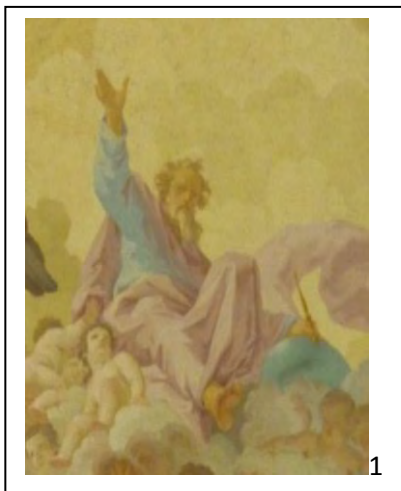


Las representaciones de Dios Padre y San Agustín

Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

El Dios Padre del fresco de Soriano nel Cimino tiene sus paralelos en las figuras de Dios Padre en *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina (1770), en *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado (1770), en *Santísima Trinidad* de la iglesia de la Santísima Trinidad (h.1776), en Soriano nel Cimino, y en las representaciones profanas, en la figura de la Ciencia, en

el fresco *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, de la biblioteca de Seminario episcopal, en Frascati (1771-1775). Todas estas figuras fueron basadas en un solo modelo.

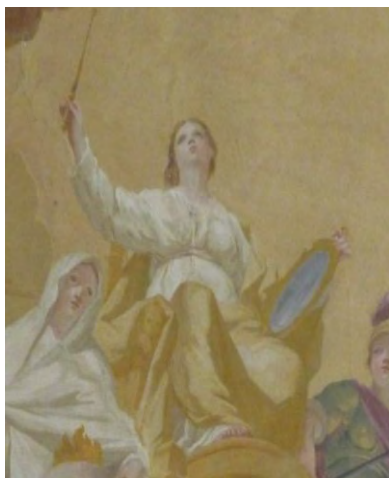


Dios Padre

1. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
3. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina.



4



5

La figura de Dios Padre – La Ciencia (continuación)

4. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

5. Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, Biblioteca del Seminario, Frascati.

La figura de la Fe del fresco *Apoteosis de san Agustín*, y la Virgen de la pintura *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, de la iglesia de santa Lucía della Tinta, en Roma, tal y como había observado Schleier, coinciden en cuanto al estilo y la

composición, ambas figuras tienen la misma pose y disposición de manos²⁸. Con estas dos representaciones hay que relacionar el dibujo (D01347), de Tadeusz Kuntze conservado en el Museo Nacional del Prado. Este estudio preparativo cuadriculado a lápiz representa la *Asunción de la Virgen*, las figuras en el espacio divino se pueden comparar con la Fe, en la iglesia de la Santísima Trinidad en Soriano nel Cimino, y la Virgen, en la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma. La composición y la disposición de las figuras es la misma, vista de abajo arriba, la Virgen abre los brazos para ser recibida en gloria por Cristo, sentado sobre una nube en la parte superior izquierda de la composición. El dibujo del Prado, la *Asunción de la Virgen* puede ser considerado un proyecto para la pintura *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, aunque en el plano terrenal del dibujo se aprecien algunas diferencias respecto a la pintura definitiva, pero también como un dibujo preparatorio para la figura de la Fe en la *Apoteosis de san Agustín*.



La personificación de la Fe

Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

²⁸ Erich Schleier, «Una decorazione ...», *op. cit.*, p. 305; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 118, 121;



1



2



3

1. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *Sta. Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Sta. Lucia della Tinta, Roma;
3. Tadeusz Kuntze, *Asunción de la Virgen*, D01347, detalle, Museo Nacional del Prado.

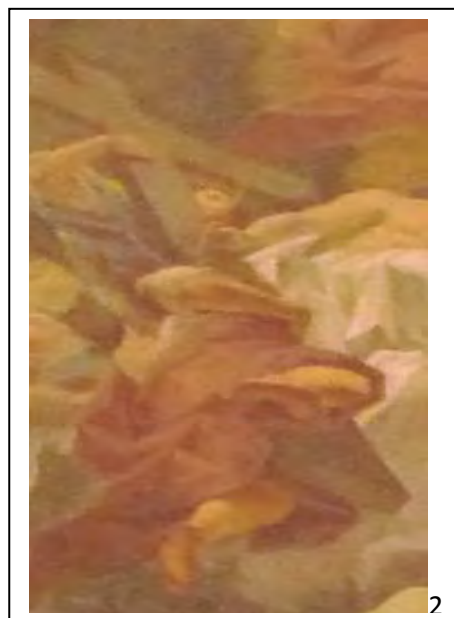
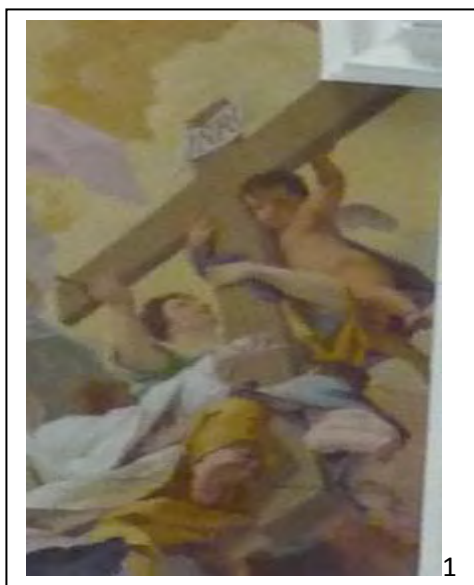
La misma disposición de las figuras pintadas por Kuntze, tiene la Fe representada por Francisco Bayeu, *El Triunfo de la Santa Cruz*, (h.1763). Se trata de una obra que en los inventarios antiguos se titulaba *La rendición de Granada*²⁹.



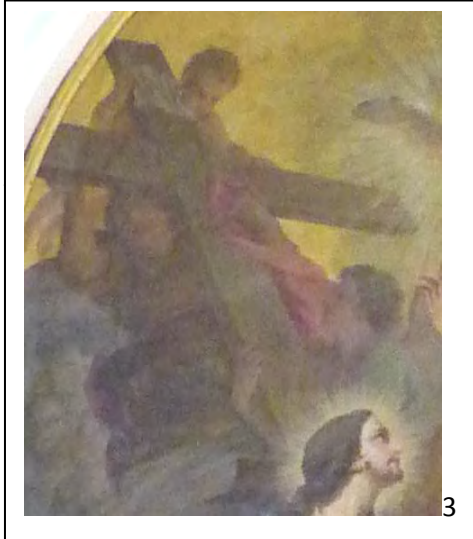
Francisco Bayeu, *El Triunfo de la Santa Cruz*, h.1763;

[Foto en:] José Luis Morales y Marín, *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Zaragoza, 1995, pp. 59, 78, nº catálogo: 13;

El motivo de los ángeles que abrazan la cruz en la *Apoteosis de san Agustín*, también se encuentra en otros trabajos del pintor, como el óleo del altar mayor de la misma iglesia, *Santísima Trinidad* y en *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, en la iglesia de Cave di Palestrina.



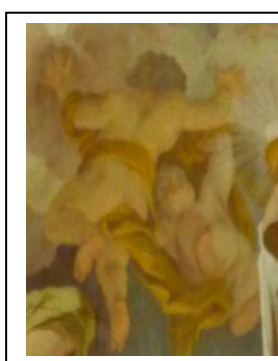
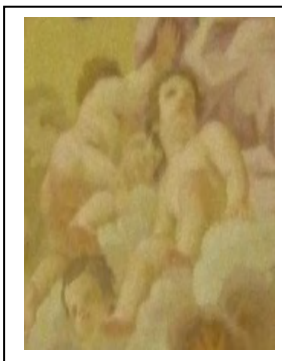
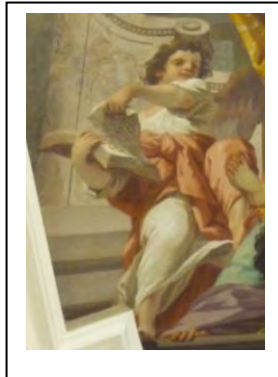
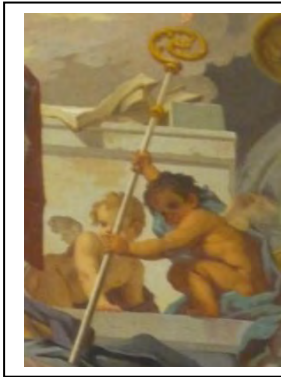
²⁹ José Luis Morales y Marín, *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Zaragoza, 1995, pp. 59, 78, nº catálogo: 13;



Los ángeles con una cruz

1. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de S. Agustín*, detalle, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
3. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

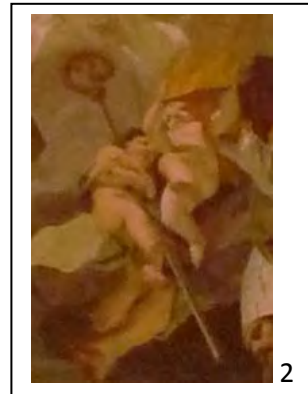
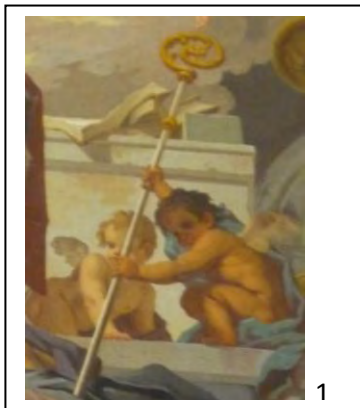
El tema de los *putti* aparece prácticamente en todos los trabajos de Kuntze. En el fresco de la bóveda, los ángeles niños están presentes tanto en el espacio divino, en torno a Dios Padre, mientras juegan y hacen travesuras, vuelan o descansan, sentados o recostados sobre una nube, como en el espacio terrenal donde se dedican a colaborar con san Agustín en la lucha contra las herejías, a derribar con el báculo episcopal a unos herejes y a arrancar páginas de los textos impíos.



Los putti

Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de S. Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

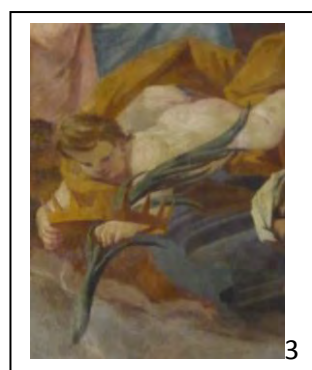
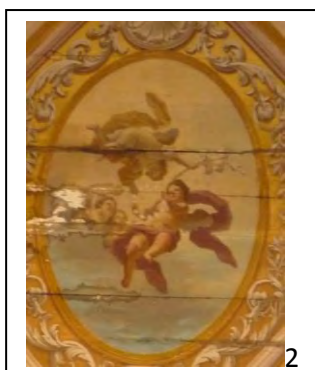
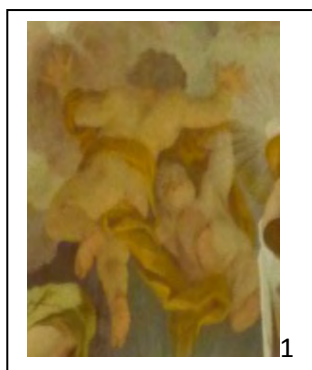
En el fresco el artista representa a los *putti* que juegan con un objeto sagrado o litúrgico que también aparecen en otros trabajos del artista, los *putti* se desplazan sobre el báculo episcopal en el fresco *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, en Cave di Palestrina; *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*, en la sacristía de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma.



Los *putti* que juegan con un objeto sagrado o litúrgico

1. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de S. Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
3. Tadeusz Kuntze, *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*, detalle, sacristía de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

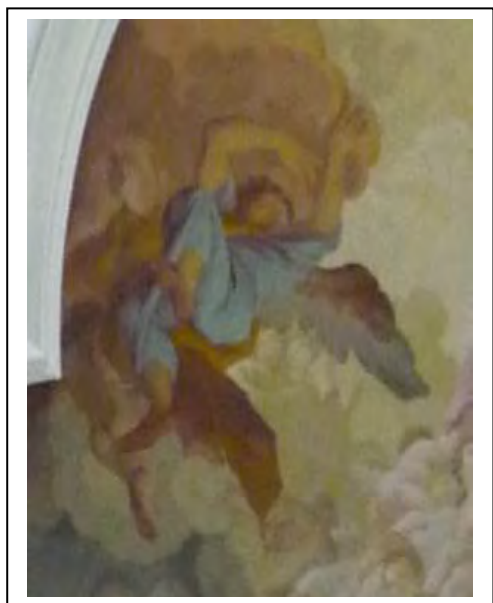
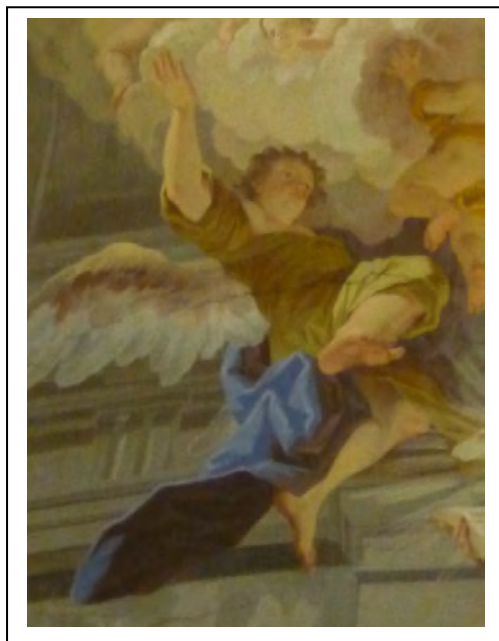
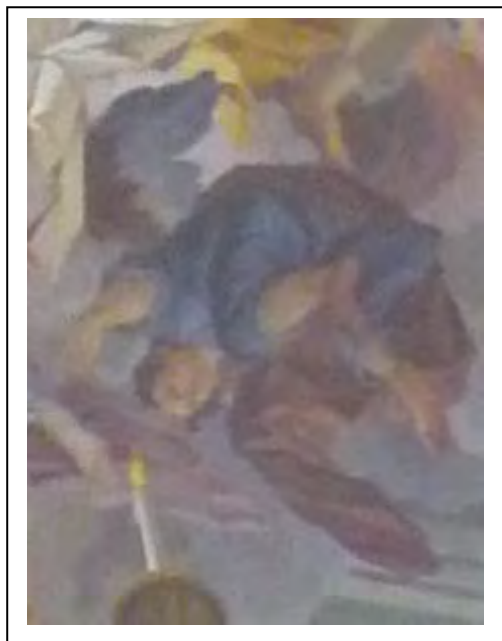
Kuntze también incluye otro tema relacionado con los *putti*, se trata de los *putti* en vuelo que hacen acrobacias. Los ángeles que aparecen en el medallón ovalado, *Los ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas* de la iglesia de santa Lucía della Tinta, hacen complicados vuelcos, igual que el *putto* en la *Lapidación de san Esteban*, en Cave di Palestrina; los que acompañan a Cristo en el cielo, del fresco de *La Asunción de la Virgen*, en Bracciano o los *putti* en vuelo que sujetan los objetos litúrgicos, en la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma, pintados en la bóveda de la sacristía.



Los *putti* en vuelo que hacen acrobacias

1. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de S. Agustín*, detalle, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *Los ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas*, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;
3. Tadeusz Kuntze, *Lapidación de san Esteban*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
4. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;
5. Tadeusz Kuntze, *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*, detalle, sacristía de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

Además de los ángeles niños en la *Apoteosis de san Agustín* hay tres ángeles mancebos que hacen acrobacias en el vuelo, sus escorzos y movimientos son complicados y dinámicos.

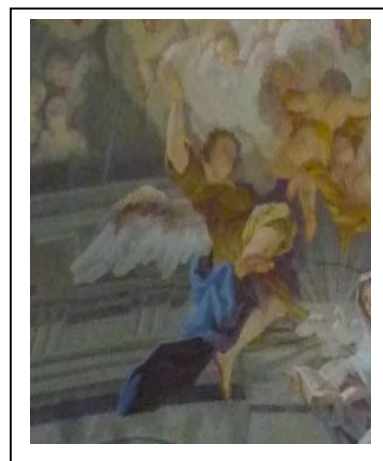
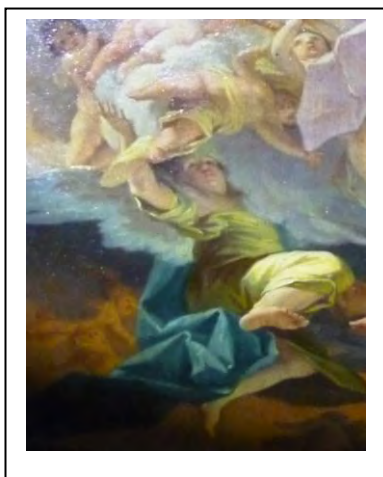


Los ángeles mancebos que hacen acrobacias

Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

El ángel mancebo que levanta la nube con Dios Padre representado en un escorzo complicado, suspendido en el aire, también se puede comparar con los ángeles en el

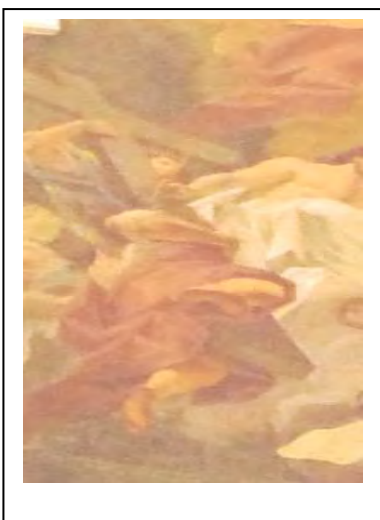
boceto *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado y en el fresco de *San Ambrosio bautiza a San Agustín*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina. Las figuras de estos seres angelicales están representadas con las mismas poses, envueltas en túnicas con pliegues marcados, y la gama cromática similar, de colores verdes plateados. Además hay que referirse al dibujo, *Ángel transportando un cáliz*, D07766, conservado en el Museo Nacional del Prado, de un “Anónimo italiano del círculo de Luca Giordano, del siglo XVII, de la escuela romana y procedente de la compra de 2006 de la Colección Madrazo, Daza-Campos³⁰, realizado a lápiz con toques de albayalde. Este estudio tiene clara coincidencia con los ángeles representados por Kuntze, en los siguientes aspectos, el escorzo complicado, el punto de vista de abajo arriba, así como la disposición de las piernas y la forma de trabajar los pliegues de la túnica, permite considerar que se trata de un dibujo preparatorio realizado por Kuntze para uno de sus frescos.



Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

³⁰ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: D07766;



Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Ángel transportando un cáliz*, D07766, detalle, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Mientras los *putti* aportan una nota de ternura, los herejes introducen el factor dramático al fresco. La forma en que está representado el tema recuerda la expulsión de los mercaderes del Templo, un episodio de la vida de Cristo. Las figuras de los herejes parten del mismo modelo artístico que la figura del Satanás del fresco en la biblioteca del seminario, en Frascati. También se puede indicar una clara relación compositiva entre el trabajo de Kuntze y Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, en la sacristía de la iglesia de *Santissima Trinità degli Spagnoli*, en Roma comentada también en el artículo de Schleier³¹, destaca por la misma dinámica y tensión, el Mal en *San Miguel arcángel abatiendo a Lucifer*, de Corrado Giaquinto, de los Museos Vaticanos.

³¹ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 100 (fig. 15);



1



2

Los herejes

1. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de S. Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

2. Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, Seminario episcopal, Frascati;

3. Gregorio Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, detalle, sacristía de la Iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli, Roma;

4. Corrado Giaquinto, *San Miguel arcángel abatiendo a Lucifer*, detalle, Museos Vaticanos.



3



4

Bibliografía sobre *Apoteosis de san Agustín* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Eutizio Peretti, *L'eremo, il convento e le chiese della Santissima Trinità di Soriano nel Cimino e l'antica immagine della Madonna ivi venerata*, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1945, pp. 66-68; [Nota:] Información sobre los frescos de la bóveda en Soriano, el autor los atribuye a "Gonsi" (*sic*);

Anthony Morris Clark, «An Introduction to Placido Costanzi», [En:] *Paragone*, 219, 1968, pp. 53-54, nota 16; [Nota:] Información sobre los frescos de la bóveda en Soriano, el autor los atribuye a Mazzanti;

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 97, 99, 102 (fig. 17);

Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; [Nota:] Se proporciona la información sobre la existencia de pinturas en Soriano al (*sic*) Cimino;

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, pp. 23-24, 28; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas de Kuntze en la localidad de Soriano y su cronología;

Valentino D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino nella Storia e nell'Arte*, Viterbo, 1981, pp. 57-58 (fig. 21);

Italo Faldi, «Il Barocco nella Tuscia Viterbese», [En:] *Pittura Barocca nella Tuscia Viterbese*, Catálogo exposición Viterbo, 3 – 13 abril 1982, núm. catálogo: 20; [Nota:] El autor indica que el fresco de la nave fue pintado por Kuntze inmediatamente después del final de las obras de construcción de la iglesia, entre 1765 y 1766. Considero que debe tratarse de una errata de edición, dado que la iglesia fue terminada en 1776, por lo tanto la fecha de ejecución del fresco debe corresponder al año 1776;

Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, p. 305; [Nota:] Información general sobre los frescos en la bóveda de la iglesia;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 877;

Tiziana Musi, «Ficha técnica: Apoteosis de san Agustín», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, núm. catálogo general: 12/00211827, octubre 1984;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, pp. 369-370;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, pp. 303, 305;

Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 118, 121;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de trabajos de Kuntze en Soriano nel Cimino;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 103);

Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, p. 81;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre los trabajos de Kuntze en la iglesia de la Santísima Trinidad, en el apartado de frescos;

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en la iglesia agustina de Soriano;

Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, p. 417; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en la iglesia de SS. Trinità, en Soriano nel Cimino;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, pp. 40-41, 45-46, il.1;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80-81 (fig. 66), 87, 102 (nota 26), 239, 247 (fig. 304); [Nota:] Información muy confusa, varios datos que se excluyen;

Anna Lo Bianco, «Pintores locales y pintores extranjeros en la Roma de Goya», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 62 (fig. 4);

Nota: Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, pp. 205-207; [Nota:] El autor no menciona las pinturas de Soriano nel Cimino, ni siquiera el artículo de Schleier (1970);



VI-3.2.- Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, h.1776

Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino

Título: *Santísima Trinidad*¹; *Trinidad*²;

Fecha: inmediatamente posterior a 1766 (¿errata?). El autor indica que la *Trinidad*, en el altar mayor fue pintada por Kuntze, una vez finalizadas las obras de construcción de la iglesia, es decir, entre 1765 y 1766³. Considero que debe tratarse de una errata de edición, dado que la iglesia fue terminada en 1776, por lo tanto la fecha de la ejecución de la pala del altar mayor debe corresponder al año 1776; h.1776⁴; la segunda mitad del siglo XVIII⁵;

Técnica: óleo⁶; óleo sobre lienzo (400 cm x 262 cm)⁷;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Viterbo. Soriano nel Cimino;

¹ Valentino D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino nella Storia e nell'Arte*, Viterbo, 1981, p. 57; Tiziana Musi, «Ficha técnica SS. Trinidad», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, Núm. catálogo general: 12/00211843, octubre 1983; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 81 (nr 105); [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, p. 104 (fig. 19); Italo Faldi, «Il Barocco nella Tuscia Viterbese», [En:] *Pittura Barocca nella Tuscia Viterbese*, Catálogo exposición Viterbo, 3 – 13 abril 1982, núm. catálogo: 20; Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, p. 41;

³ Italo Faldi, *op. cit.*, núm. catálogo: 20;

⁴ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 99, 109 (nota 20); Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma», [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 24; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 105); Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, p. 417; [Nota:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

⁵ Tiziana Musi, *op. cit.*, Núm. catálogo general: 12/00211843, octubre 1983;

⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 105); Rossella Casciani, *op. cit.*, p. 41;

⁷ Tiziana Musi, *op. cit.*, Núm. catálogo general: 12/00211843, octubre 1983;

Localización de la obra en la iglesia

Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad (tradicionalmente denominada: “la iglesia de San Agustín”), el altar mayor;



Iglesia de la Santísima Trinidad. La nave central. Soriano nel Cimino.

Datos generales sobre la iglesia⁸

Datos generales y estudio de la obra

Erich Schleier de forma definitiva, devolvió a Tadeusz Kuntze la autoría del fresco de la bóveda de la nave central (*Apoteosis de san Agustín*)⁹, así como de otras pinturas de esta iglesia: el lienzo del altar mayor (*Santísima Trinidad*)¹⁰, los frescos en los muros de la nave central (*San Mateo; San Juan; San Lucas*)¹¹, y confirmó también

⁸ [Nota:] Véase: el estudio «Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, h.1776, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino»;

⁹ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 99, 102 (fig. 17);

¹⁰ *Ibídem.*, pp. 97, 99, 104 (fig. 19);

¹¹ *Ibídem.*, pp. 99-100, 104 (fig. 22), 105;

la autoría propuesta por Steffi Röttgen¹² para el óleo que representa a *Santa Mónica*¹³. Zuzanna Prószyńska otorgó sin dudas a Kuntze la autoría del cuadro del altar mayor, considerándolo una obra completamente documentada del pintor¹⁴.

El lienzo se encuentra expuesto en el lugar más importante del templo, en el magnífico altar mayor. En la *Santísima Trinidad* se representan dos escenas: la titular con un Dios único en tres personas, a la que está dedicada la iglesia, y una secundaria correspondiente a la vida de san Agustín. Ambas se relacionan entre sí, la Trinidad fue el tema de estudios del santo, a lo largo de su vida, y la escena secundaria, localizada en el margen inferior derecho, narra el encuentro en la playa de san Agustín con un niño ángel que vacía el mar con la ayuda de una concha, un trabajo arduo y al mismo tiempo inútil, que ilustra metafóricamente las dificultades que tuvo el obispo de Hipona, para comprender y explicar el dogma de la Trinidad. El ángel encarnado en una figura infantil señala con tres dedos de su mano la nube, levantada por los ángeles, en la que se sientan en el cielo las tres personas de la Trinidad.



**Iglesia de la Santísima Trinidad,
Soriano nel Cimino. Altar Mayor**

¹² Steffi Röttgen «La comunicación no escrita», [En:] Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 109 (nota 19);

¹³ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 99, 103 (fig. 18), 109 (nota 19);

¹⁴ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, pp. 369-370;

La Trinidad que es el tema y título del lienzo concentra la atención por su imponente tamaño y domina la escena. La gama cromática de brillantes tonalidades rosas y azules, iluminadas por la luz que expande la paloma del Espíritu Santo que sobrevuela por encima, es característica para la pintura de Kuntze. La parte central de la composición recibe un fuerte foco de luz, mientras que los episodios secundarios, la escena en la playa, pintados en tonos grises y de un tamaño reducido permanecen en penumbra.



Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino

La *Santísima Trinidad* en relación con las pinturas de Tadeusz Kuntze y de otros artistas

La composición y los valores cromáticos con los predominantes colores nacarados, fuertemente iluminados, de la *Santísima Trinidad* revelan el canon estético y formal del *Settecento*, muy próximo a los modelos de Corrado Giaquinto. La obra de Giaquinto, *La Inmaculada Concepción con el profeta Elías* (1740) conservada en la

Pinacoteca Fortunato Duranti, en Montefortino, que fue el *modello* para el cuadro del altar, de la iglesia parroquial del Carmine, en Turín¹⁵, puede considerarse una fuente de inspiración, un modelo para el lienzo de Kuntze en Soriano nel Cimino.



Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

Corrado Giaquinto, *Inmaculada Concepción con el profeta Elías*, Pinacoteca Fortunato Duranti, Montefortino;

[Foto en:] Fernanda Capobianco «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, p. 127 (Nº catálogo: 13);

La escena central con la Inmaculada, sostenida en el aire por ángeles, coronada con doce estrellas y envuelta en un rayo de luz, se corresponde compositivamente con el Dios Padre, sentado sobre una nube levantada por ángeles, representado por Kuntze.

¹⁵ Fernanda Capobianco, «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, pp. 126-127 (Nº catálogo: 13);

En ambas composiciones, la figura central con los brazos abiertos se dirige a través de un lenguaje de gestos hacia el espectador. Mientras que el Cristo *patiens* que se encuentra a su derecha, enseña los signos de la Pasión. Tanto Giaquinto como Kuntze completan las escenas con una multitud de *putti* que participan activamente en el milagro. Ambos artistas se sirvieron de las mismas soluciones compositivas para representar las escenas secundarias, en penumbra, en la parte inferior del cuadro. El molfetés, representa al profeta Elías vestido con el hábito carmelita y con una piel de animal en las rodillas, mientras que Kuntze retrata a san Agustín en el hábito negro, propio de su orden monástica. En ambos lienzos, se representa de la misma forma la figura del ángel que sujeta una nube, que tiene la misma disposición de los brazos y las piernas.

Sin embargo, en las obras de Giaquinto donde se representa el tema de la Trinidad la influencia en Kuntze no parece tan directa, por ejemplo, en el lienzo la *Santísima Trinidad y un ángel libera a un esclavo*, 1748-1750, en la iglesia de la *Santissima Trinità degli Spagnoli* en Roma, las soluciones compositivas son diferentes. El modelo para la Trinidad que utiliza Giaquinto en Italia, se repite en los lienzos y dibujos conservados en España; en *La Santísima Trinidad*, h.1754, del Museo Nacional del Prado, el Dios Padre está representado como un anciano venerable sentado sobre una nube, junto a Cristo con el torso desnudo, y la paloma del Espíritu Santo en vuelo, la composición se completa con un gran corazón circundado de una corona de espinas. No obstante, en ambos artistas coinciden algunos motivos compositivos, como el ángel debajo de la nube y, sobre todo, las soluciones cromáticas que el artista polaco copia de Giaquinto. Kuntze supo extraer de la pintura del italiano varios elementos para su propio estilo pictórico, uniendo el preciosismo rococó, con los elementos de la tradición clasicista.



Corrado Giaquinto, *Santísima Trinidad y un ángel libera a un esclavo*, 1748-1750, Iglesia de la SS. Trinità degli Spagnoli, Roma;

Corrado Giaquinto, *La SS. Trinidad*, h.1754, P05444, Museo Nacional del Prado, Madrid;

[Foto en:] www.museodelprado.es; (junio 2013);

En otro lienzo, *La Trinidad en gloria y muchos santos*, 1755-1756, del Museo Nacional del Prado, con el tema de la coronación de la Virgen, la Trinidad y el Cristo sentado a la derecha de Dios Padre, sobre una gran nube gris, en el plano inferior se representan los santos, los Padres de la Iglesia, entre ellos, san Agustín. El lienzo es un boceto para la Capilla Real del Palacio Nuevo, en Madrid. En ese caso Giaquinto compuso las personas de la Trinidad en triángulo, colocando al mismo nivel, a Dios

Padre e Hijo, coronados por la paloma del Espíritu Santo. Mientras que Kuntze en todos sus trabajos, disponía todas las figuras de la Trinidad de forma escalonada.



Corrado Giaquinto, *La Trinidad en Gloria y muchos santos*, detalle, Museo Nacional del Prado;

[Foto en:] Fernanda Capobianco, «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, p. 207 (Nº catálogo: 50);

Corrado Giaquinto, *San José Presentado por la Virgen a la Trinidad*, D01192, Museo Nacional del Prado, Madrid.

La misma composición con dos personas de la Trinidad alineadas, aparece en el dibujo preparatorio, *San José presentado por la Virgen a la Trinidad* (D01192), 1735-1739, conservado en el Museo Nacional del Prado, se trata de un estudio para la capilla de San José, en la iglesia de Santa Teresa de Turín¹⁶, que permite comprobar que también Giaquinto a lo largo de su carrera artística se mantuvo fiel al mismo modelo para las representaciones pictóricas de la Trinidad.

La escena principal del lienzo de la iglesia agustina en Soriano nel Cimino, se puede relacionar estilística y compositivamente con otras pinturas de Kuntze. La Trinidad era el tema único de otro lienzo que no se conserva, se trataba de una versión temprana del tema, pintada por el artista polaco hacia 1758, posiblemente por el

¹⁶ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), nº catálogo: D01192;

encargo del obispo Załuski. El lienzo muy restaurado y repintado, se encontraba en el altar mayor de la catedral de San Pedro y San Pablo, en Łuck, (actualmente Ucrania)¹⁷. Dolański en una publicación más reciente, dice que el lienzo con la Trinidad, el arcángel Miguel y varias figuras que rodean los ángeles está en el altar mayor de la catedral de Łuck¹⁸. Sin embargo, según otra fuente, el altar mayor sufrió en 1924 un incendio y todas las pinturas fueron destruidas¹⁹. Como se ha podido comprobar en el altar mayor de la catedral de Łuck actualmente se expone un crucifijo y no el cuadro de Kuntze, por lo tanto el lienzo bien fue destruido en el incendio de 1924 o se encuentra en paradero desconocido.

Sin embargo, el tema de la Trinidad integrado en una composición más grande aparece en diferentes obras del artista, por ejemplo, en la *Apoteosis de san Agustín*, h.1776, en la misma iglesia que el lienzo estudiado y en *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, 1770, en la bóveda de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina. Los escorzos y la disposición de las figuras, en estas pinturas se caracterizan por la majestuosidad, no obstante, no existe en ella el componente dramático ni dinámico, aunque sus gestos jueguen un papel importante. Otro elemento a destacar es la ausencia del paisaje arquitectónico, un recurso muy característico que fue empleado por el artista, en la mayoría de sus obras.

Dios Padre, de acuerdo con los textos bíblicos, está sentado en la gloria sobre una nube suspendida en el aire y representado como un anciano de barbas y pelos blancos, en la cabeza tiene el signo más antiguo de la Trinidad, el triángulo equilátero, que sirve de aureola que rodea su cabeza, viste una túnica azul y manto rosa. Apoya una mano sobre el *globus mundi* mientras que con la otra bendice. La figura de Dios Padre se encuentra en el nivel más alto que Cristo, que se dirige hacia él, es casi igual que otras figuras de Dios Padre pintadas por Kuntze, en la *Apoteosis de San Agustín*, la iglesia de la Santísima Trinidad; en *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, la iglesia de San

¹⁷ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 368;

¹⁸ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 93 (nr 256);

¹⁹ Tadeusz Kukiz, «Kopia obrazu Matki Boskiej Łuckiej z Witkowa Nowego», [En:] <http://www.osadnicy.org>; (septiembre 2014);

Stefano, en Cave di Palestrina; en *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado, así como en las representaciones profanas, en la figura de la Ciencia, del fresco *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, de la biblioteca de Seminario, en Frascati. En todos ellos el artista trabajó sobre el mismo modelo, repitiendo en diferentes escenas la actitud, la expresión y la vestimenta de Dios Padre, ubicándolo en la composición siempre en la cima de la jerarquía celestial.



1



2



3

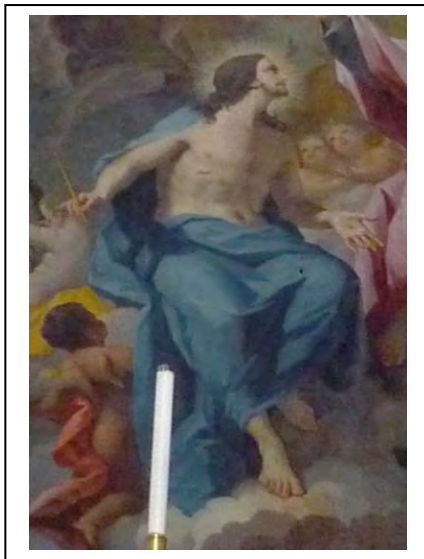


4

Dios Padre

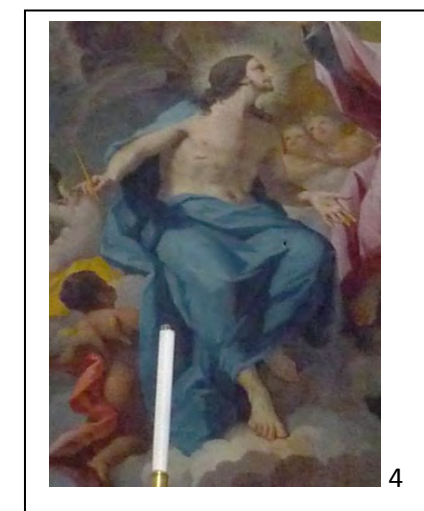
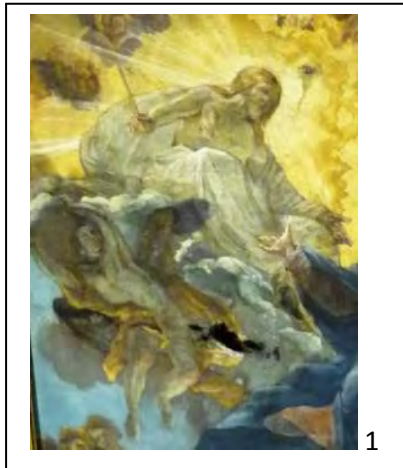
1. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, San Ambrosio Bautiza a san Agustín, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
3. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
4. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

A la derecha de Dios Padre, en un nivel más bajo, se encuentra *Christus patiens*, con el pecho descubierto y una aureola luminosa. Cristo es un joven con largos cabellos ondulados y barba corta, está vestido con un manto azul y tiene las heridas descubiertas de su suplicio, en las manos y el costado. Detrás de él, los *putti* sujetan los símbolos parlantes de la Pasión, la cruz con cartelera *INRI*, los clavos que sacan de su madera y la corona de espinas.



Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

La figura de Cristo tiene el mismo modelo iconográfico que otros trabajos de Kuntze, se puede relacionar con la Trinidad representada en *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma; con el Cristo en *San Ambrosio bautiza a San Agustín*, de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina, y también con *La Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano.

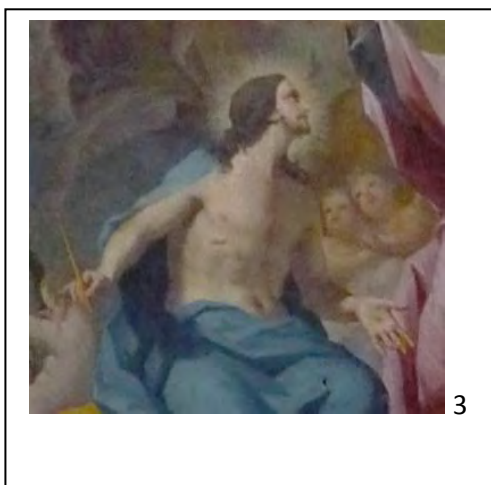
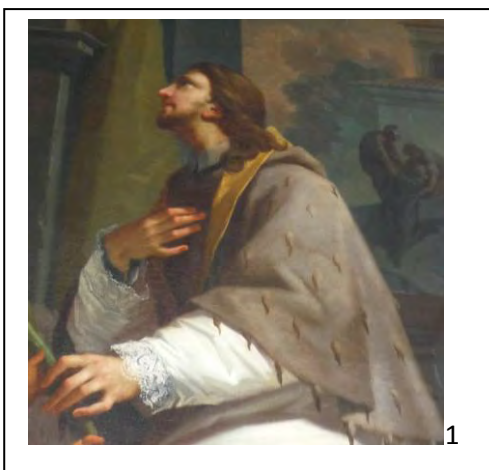


El Cristo resucitado

1. Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa Lucía della Tinta, Roma;
2. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a San Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
3. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;
4. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

El artista se sirvió del mismo modelo de Cristo, también en los trabajos de su etapa anterior romana, que se conservan en la iglesia de los Misioneros, de Cracovia, *La Muerte de San José*, h.1758, en el altar de la capilla de San José, y *San Juan*

Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús, h.1758, en el altar de la capilla de San Juan Nepomuceno. El Cristo representado en la *Santísima Trinidad*, en Soriano nel Cimino, el Cristo bendiciendo y San Juan Nepomuceno, en los lienzos de Cracovia, son exactamente las mismas figuras. Esos trabajos pintados a largo de veinte años y destinados para diferentes iglesias, representan las soluciones de un mesurado clasicismo, de una claridad compositiva y formal, cuyas raíces se pueden buscar en las pinturas de Carlo Maratti, como, en el Cristo que aparece en la *Inmaculada Concepción con San Juan Evangelista, San Juan Crisóstomo, San Agustín, y San Gregorio*, h.1686, en la iglesia Santa Maria del Popolo, en Roma.



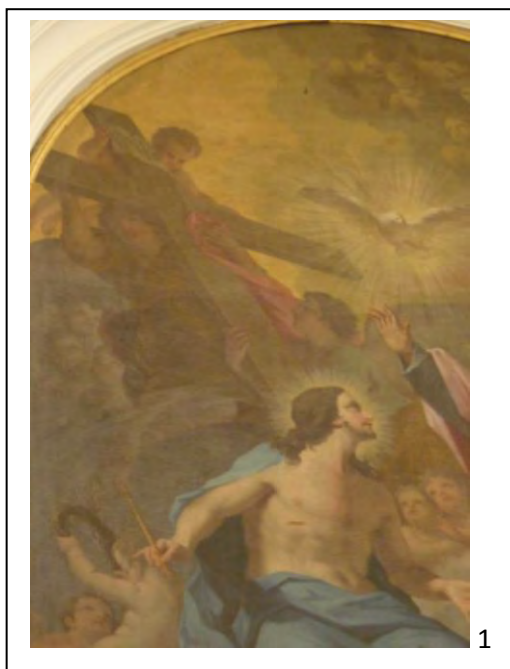
1. Tadeusz Kuntze, *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, detalle, h.1758, Iglesia de los Misioneros, Cracovia;
2. Tadeusz Kuntze, *La Muerte de San José*, detalle, h.1758, Iglesia de los Misioneros, Cracovia;
3. Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, h.1776, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.



Carlo Maratti, *Inmaculada Concepción con S. Juan Evangelista., S. Juan Crisóstomo, S. Agustín, y S. Gregorio*, detalle, Iglesia Sta. Maria del Popolo, Roma.

En el lienzo de Kuntze aparece una multitud de ángeles, unas veinticuatro figuras, de diferentes edades que portan los símbolos parlantes de Cristo, juegan con los objetos sagrados y sujetan la nube donde se sienta la Trinidad y, sobre todo, adoran su presencia.

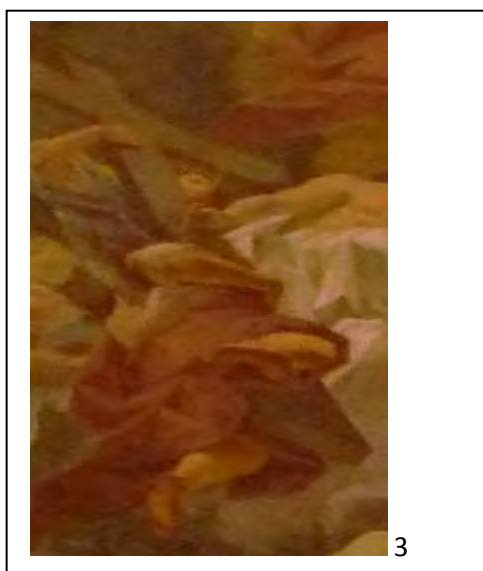
Los ángeles con los símbolos de la Pasión, la cruz y la corona de espinas, se encuentran detrás de la nube en la que se sienta Cristo. Los ángeles apenas están vistos detrás de la cruz y no se presentan en escorzos complicados, como los de *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, en la Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina, o los de la *Apoteosis de san Agustín*, en la iglesia de Soriano nel Cimino.



1



2

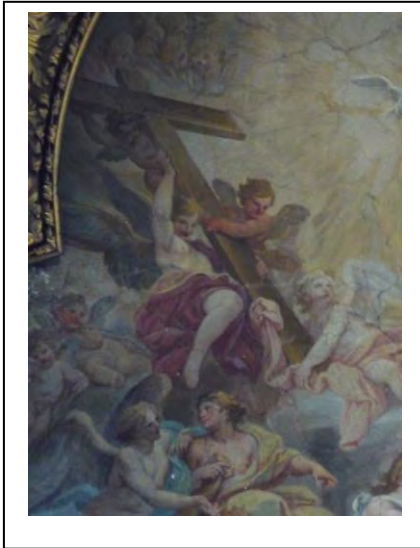


3

Los ángeles con la cruz

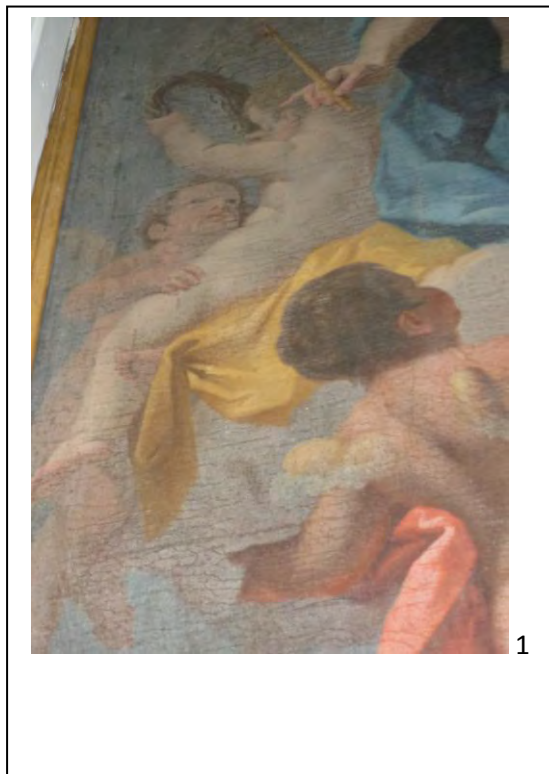
1. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
3. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a San Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

El motivo con la cruz levantada por unos ángeles mancebos o *putti* fue un recurso pictórico utilizado muy a menudo por los artistas del *Settecento*, cercanos estilísticamente a la pintura de Kuntze, como Corrado Giaquinto (*Santísima Trinidad y un ángel libera a un esclavo*, 1748-1750, de la iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, en Roma) o Sebastiano Conca (*Coronación de Santa Cecilia*, 1724, el fresco de la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere, en Roma).



Sebastiano Conca, *La Coronación de Santa Cecilia*, detalle, 1724, Iglesia de Santa Cecilia in Trastevere, Roma.

Detrás de la figura de Cristo unos *putti* juegan con la corona de espinas, son motivos muy repetidos en la obra del artista polaco, en la decoración escultórica de la pintura, *La Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano; en los lienzos, los *Putti que portan la corona de espinas de Santa Catalina*, en el oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma; o en los *Ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas*, de la iglesia de Santa Lucia della Tinta, en Roma.



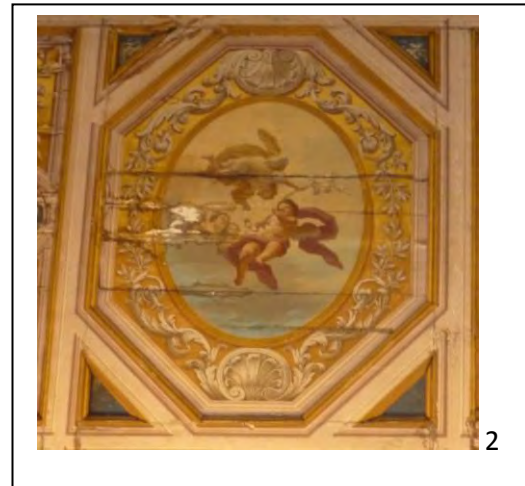
1



2

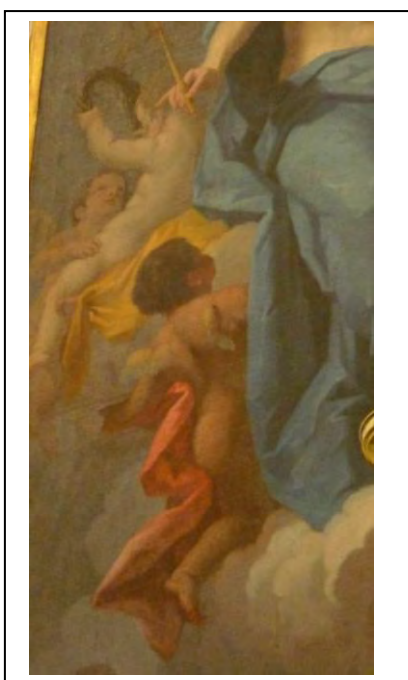
Los ángeles con la corona de espinas

1. Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, la decoración escultórica en *La Asunción de la Virgen*, Iglesia de Sta. María Novella, Bracciano.



1. Tadeusz Kuntze, *Putti que portan la corona de espinas de Santa Catalina*, detalle, el oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma;
2. Tadeusz Kuntze, *Ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas*, Iglesia de Santa Lucía della Tinta, Roma.

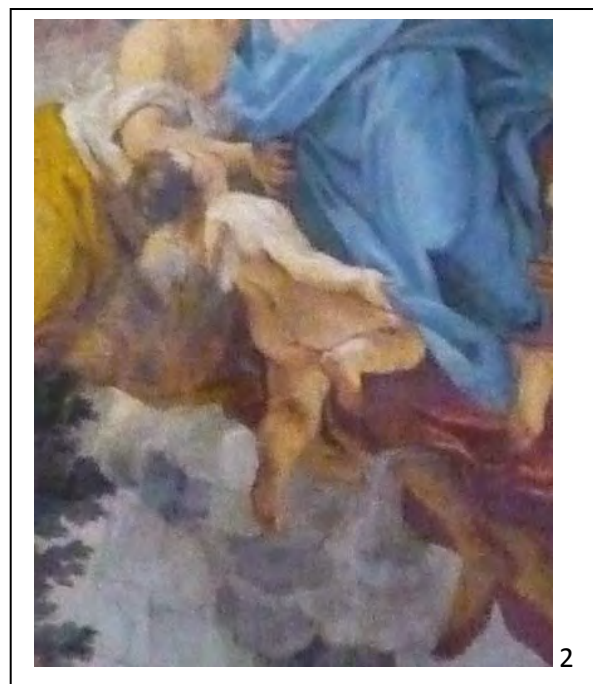
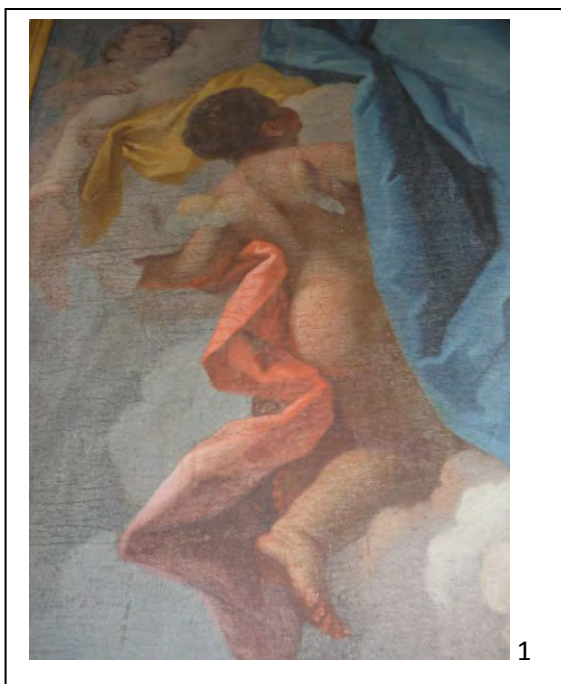
Sin embargo, más interesantes desde el punto de vista artístico son dos ángeles, uno mancebo y otro niño que levantan una gran nube-trono. Especialmente llamativo es el *putto* que se encuentra en el lado de Cristo, una figura que se puede ver en otros trabajos, bien conservada en *La Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano; o prácticamente perdida y apenas vista, debido a las infiltraciones de agua y malas restauraciones, en *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma.



Los ángeles que levantan una gran nube-trono

Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

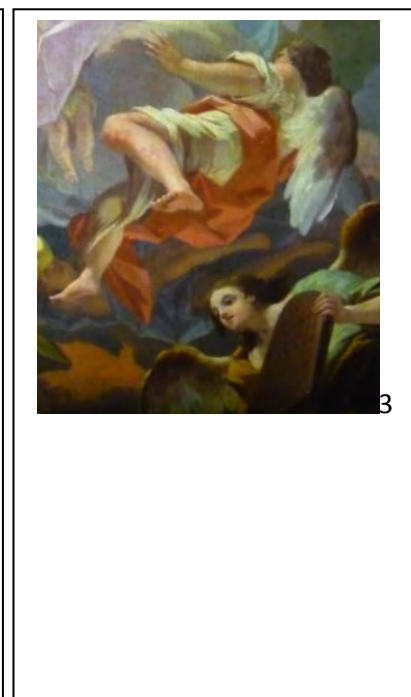
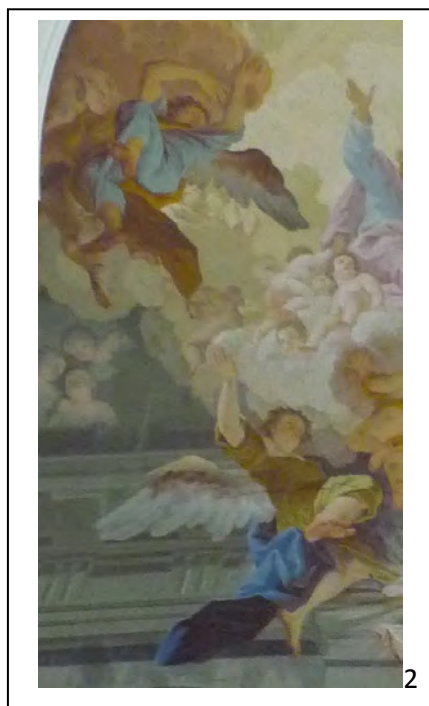
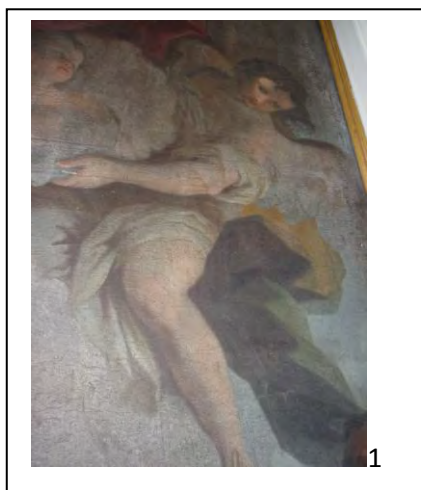
Los trabajos anteriormente citados están bien estudiados y la autoría de Kuntze es evidente, sin embargo, la figura de *putto* que está representada en el lienzo de Soriano nel Cimino, sirve para devolver la autoría a Kuntze, de un dibujo atribuido erróneamente a José del Castillo, titulado *La Asunción de la Virgen*, D00669, conservado en el Museo Nacional del Prado.



1. Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.
3. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D00669, Museo Nacional del Prado, Madrid;

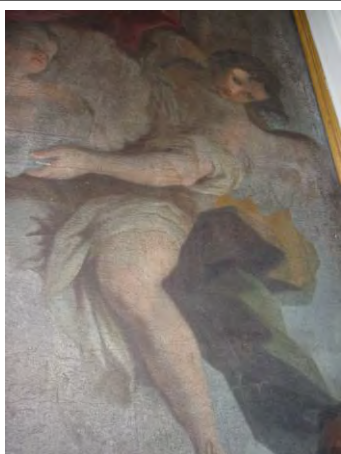
El ángel mancebo que levanta la nube con la Trinidad, suspendido en el aire se puede comparar con el ángel en el boceto, *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado;

también con los ángeles representados en el fresco, *Apoteosis de san Agustín*, de Soriano nel Cimino, y con *La Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano. Estas figuras coinciden, en los escorzos complicados, el punto de vista de abajo arriba, así como la disposición de las piernas y la forma de trabajar los pliegues de sus túnicas; estas similitudes permiten indicar que Kuntze se servía de un dibujo preparatorio para diferentes composiciones.



1. Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
3. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado, Madrid;
4. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

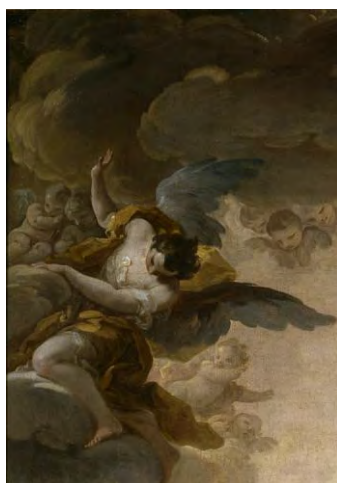
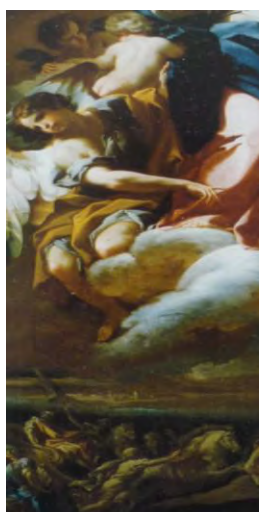
También en el caso de este trabajo de Kuntze se puede apreciar la gran influencia de Giaquinto, el ángel mancebo recuerda al ángel pintado por el artista italiano en la *Asunción de la Virgen*, 1739, en la iglesia de la Asunción, en Rocca di Papa; es el mismo que se encuentra entre las nubes, en *La Santísima Trinidad*, P05444, h.1754, en el Museo Nacional del Prado, así como, en *La Inmaculada Concepción con el profeta Elías*, 1740, una obra conservada en la Pinacoteca Fortunato Duranti, en Montefortino.



1



2



4

1. Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

2. Corrado Giaquinto, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Rocca di Papa;

[Foto en:] Pietro Amato, *Corrado Giaquinto «noto per il suo valore nella pittura»*, Molfetta, 2002, p. 49 (fig. 3b);

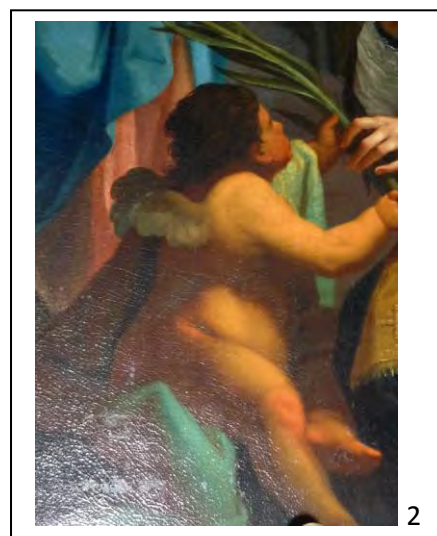
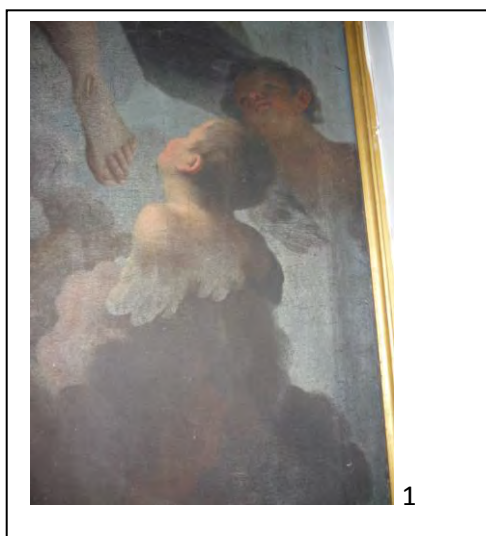
3. Corrado Giaquinto, *Inmaculada Concepción con el profeta Elías*, detalle, Pinacoteca Fortunato Duranti, Montefortino;

[Foto en:] Fernanda Capobianco, «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, p. 127 (Nº catálogo: 13);

4. Corrado Giaquinto, *La Santísima Trinidad*, detalle, P05444, Museo Nacional del Prado.

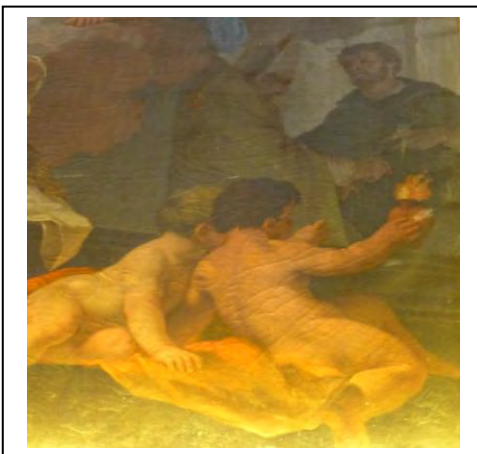
[Foto en:] www.museodelprado.es; (septiembre 2014);

En el primer plano, en la parte terrenal Kuntze localizó un pequeño angelote alado, que observa la escena de espaldas al espectador. Las mismas soluciones compositivas se pueden encontrar en *La Asunción de la Virgen*, con un pequeño angelote sentado de espaldas sobre la losa pétrea del sarcófago que señala con la mano la escena milagrosa que acontece en lo alto; también en *La Pietà*, una pintura al óleo conservada en la sacristía de la iglesia de Santa María Novella, ambas en Bracciano; el mismo *putto* sentado aparece en el lienzo *Santa Mónica*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino.



El ángel niño

1. Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, detalle, Iglesia de los Misioneros, Cracovia;
3. Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;
4. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.



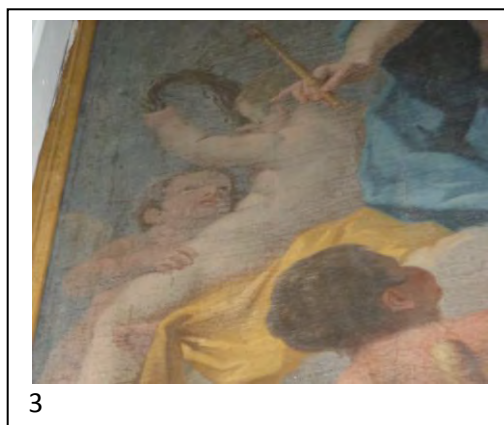
Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Toda la escena se complementa con una multitud de *putti* y cabezas aladas que sobrevuelan el espacio celestial. Son figuras repetidas en otros trabajos del artista, en las pinturas de la sacristía y el oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma, o en los grandes frescos cuyo espacio pictórico son las bóvedas de las iglesias agustinas, en Cave di Palestrina y Soriano nel Cimino.



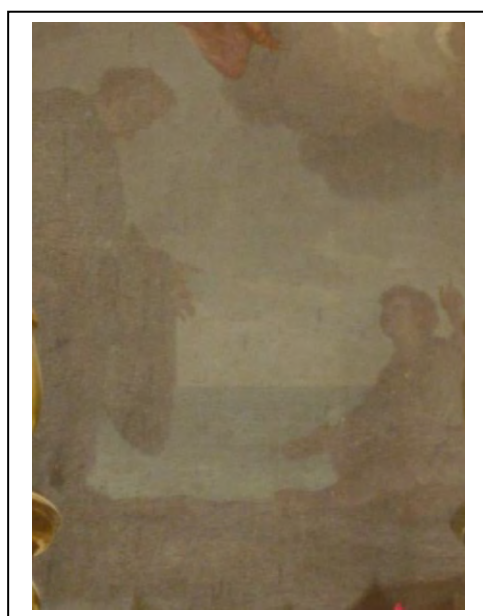
Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino, (1,3);

Tadeusz Kuntze, *Los putti* detalle, Oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma, (2).



En la escena secundaria, se representa a San Agustín rodeado del paisaje marino con un velero en el horizonte, que se encuentra con un niño en la playa que vacía el

mar con una concha. El niño ángel con tres dedos de la mano indica la Santísima Trinidad en el cielo, el trabajo arduo e inútil del niño, hace referencia a los estudios y escritos trinitarios de san Agustín para explicar la dificultad del tema. En otros lienzos, en grisalla, Kuntze representó otras escenas dedicadas a la vida de san Agustín, en el lienzo *Santa Mónica* en el margen derecho del cuadro, san Agustín hijo de la santa titular, ciñe el cinturón a un joven monje, en hábito negro. Con la escena en la playa se cierra el ciclo narrativo del lienzo del altar mayor que alude tanto a la figura del fundador de la orden agustina, el doctor y padre de la Iglesia Occidental, como al tema de la Trinidad.



San Agustín y el niño-ángel en la playa

Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Bibliografía sobre *Santísima Trinidad* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Eutizio Peretti, *L'eremo, il convento e le chiese della Santissima Trinità di Soriano nel Cimino e l'antica immagine della Madonna ivi venerata*, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1945, pp. 66-67; [Nota:] El autor se refiere al lienzo del altar mayor sin mencionar al pintor;

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 97, 99, 104 (fig. 19);

Filippa Aliberti Gaudio, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; [Nota:] Se proporciona la información sobre la existencia de pinturas en Soriano al (*sic*) Cimino;

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, pp. 23-24; [Nota:] Información general sobre la existencia de trabajos de Kuntze en la localidad de Soriano y su cronología;

Valentino D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino nella Storia e nell'Arte*, Viterbo, 1981, p. 57;

Italo Faldi, «Il Barocco nella Tuscia Viterbese», [En:] *Pittura Barocca nella Tuscia Viterbese*, Catálogo exposición Viterbo, 3 – 13 abril 1982, núm. catálogo: 20; [Nota:] El autor indica que la Trinidad del altar mayor fue pintada por Kuntze inmediatamente después del final de las obras de construcción de la iglesia, entre 1765 y 1766. Considero que debe tratarse de una errata de edición, dado que la iglesia fue terminada en 1776, por lo tanto la fecha de ejecución de la pala del altar mayor debe corresponder al año 1776;

Tiziana Musi, «Ficha técnica SS. Trinidad», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, Núm. catálogo general: 12/00211843, octubre 1983;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 859; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la iglesia agustina de Soriano;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, pp. 369-370;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, pp. 303, 305; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas de Kuntze en Soriano;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de trabajos de Kuntze en Soriano nel Cimino;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 81 (nr 105);

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre los trabajos de Kuntze en la iglesia de la Santísima Trinidad, en el apartado de frescos, el lienzo del altar mayor no es un fresco;

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en la iglesia agustina de Soriano;

Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, pp. 417, 421; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en la iglesia de SS. Trinità, en Soriano nel Cimino;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, p. 41;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80-81, 87, 247; [Nota:] Información general sobre los trabajos de Kuntze en la iglesia de la Santísima Trinidad;

Nota: Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, pp. 205-207; [Nota:] El autor no menciona las pinturas de Soriano nel Cimino, ni siquiera el artículo de Schleier (1970);



VI-3.3.- Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, h.1776

Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino

Título: *Santa Mónica*¹; *Aparición de la Virgen del Cinto a santa Mónica*²; *Madonna del cinto*³;

Fecha: h.1776⁴; el último cuarto del siglo XVIII⁵;

Técnica: óleo, lienzo⁶; óleo sobre lienzo (350 cm x 224 cm)⁷;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Viterbo. Soriano nel Cimino;

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad (denominada “la iglesia de San Agustín”). El altar lateral, en el brazo izquierdo del crucero;

¹ Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 99, 103 (fig. 18); Italo Faldi, «Il Barocco nella Tuscia Viterbese», [En:] *Pittura Barocca nella Tuscia Viterbese*, Catálogo exposición Viterbo, 3 – 13 abril 1982, núm. catálogo: 20; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Dariusz Dolański, Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793), Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 104); Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, p. 421; [Nota:] En el presente estudio se ha optado por este título;

² Tiziana Musi, «Ficha técnica: Aparición de la Virgen del Cinto a santa Mónica», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, Núm. catálogo general: 12/00211856, octubre 1984; Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, pp. 41 (fig. 2), 46;

³ Valentino D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino nella Storia e nell'Arte*, Viterbo, 1981, p. 57;

⁴ Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 24; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 104); Erich Schleier, « Ein unerkanntes...», *op. cit.*, p. 417; [Nota:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

⁵ Tiziana Musi, *op. cit.*, Núm. catálogo general: 12/00211856, octubre 1984;

⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 104); Rossella Casciani, *op. cit.*, p. 41;

⁷ Tiziana Musi, *op. cit.*, Núm. catálogo general: 12/00211856, octubre 1984;

Datos generales sobre la iglesia⁸



Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino. La nave central y el crucero.

Datos generales y estudio de la obra

La profesora Steffi Röttgen indicó a Tadeusz Kuntze como autor del óleo en el altar del brazo izquierdo del crucero que representa a *Santa Mónica*, mientras que a Ludovico Stern (1709-1777) atribuyó la *Visión de san Nicolás de Tolentino*, en el brazo derecho⁹. Santa Mónica, san Agustín y san Nicolás de Tolentino eran los santos más representados por los artistas en los conventos agustinos. Erich Schleier, de forma explícita, devolvió al artista polaco la autoría del cuadro apoyándose en la atribución de Röttgen¹⁰. Zuzanna Prószyńska otorgó sin dudas a Kuntze la autoría del óleo del crucero, considerándola una obra completamente documentada del pintor¹¹.

⁸ [Nota:] Véase: el estudio «Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, h.1776, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino»;

⁹ Steffi Röttgen, «La comunicación no escrita», [En:] Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 109 (nota 19);

¹⁰ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 99, 103 (fig. 18), 109 (nota 19);

¹¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, pp. 369-370;

En el cuadro *Santa Mónica*, Kuntze representa dos escenas enlazadas por el símbolo parlante de los santos agustinos, el cinturón de cuero. La principal que transcurre en el interior de un templo, narra el milagro de la entrega del sagrado objeto a santa Mónica por parte de la Virgen y la secundaria, desarrollada en el margen derecho del cuadro, representa a san Agustín, hijo de la santa titular, mientras ciñe el cinturón a un monje, en hábito negro, que alza los brazos en signo de sumisión. El cinturón, un objeto con trayectoria propia en el cuadro, pasa en primer lugar de las manos de la Virgen a las de santa Mónica, quien a su vez se lo ciñe a una niña. En un momento posterior también, sin referencia temporal a la escena principal, reaparece en la ceremonia conventual de ingreso, en las manos del obispo, san Agustín.

El milagro se desarrolla solamente en el espacio terrenal, en el que, en clara referencia a lo divino la Virgen envuelta en brumas descende de los cielos y entra, en compañía de varios ángeles, en el plano humano. Su figura está suspensa a pocos metros del suelo, desde donde la Reina de los Cielos preside un acto de ceremonia, sentada sobre una nube como si fuera un trono. Santa Mónica es la única humana conscientemente del milagro. La Virgen, vestida con manto azul por encima de una túnica rosa, recogida con un cinto por debajo de los pechos, y con la cabeza velada, levanta los brazos en los que sujeta, con la punta de los dedos, un cinturón oscuro y un paño azul que recoge de una bandeja sostenida por un ángel mancebo, dispuesta a entregarlos a santa Mónica, que reza a sus pies arrodillada sobre unas gradas de mármol. El paño es una referencia simbólica a las penas y al sufrimiento de las madres, identificadas en santa Mónica, que lloran los errores de fe de sus hijos. La Santa es una mujer mayor, vestida de negro, con traje de monja recogido con el cinturón de cuero propio de los agustinos, velo y *griñón*, una toca que le cubre la cabeza alrededor del rostro y mientras se dirige hacia la Virgen, en espera de recibir los preciados presentes, ciñe un cíngulo a una niña, que reza cabizbaja con los ojos cerrados y las manos juntas, completamente inconsciente del milagro. La niña, una alumna o novicia, lleva un vestido amarillo sobre una túnica blanca y el pelo recogido con una toca, vestimenta que denota que proviene de una clase social alta. En segundo término, detrás de las mujeres, dos chicas, testigos mudas de la ceremonia, vestidas con el mismo atuendo

que la niña arrodillada pero de diferentes colores y con el cinto ya puesto, observan lo que está ocurriendo, sin tomar parte activa en ninguna de las escenas.

La presencia de la Virgen es la confianza en el futuro, y su desenlace feliz es la escena complementaria con san Agustín, representado como un hombre maduro y barbudo, vestido solemnemente con mitra y atavío episcopal, como fundador de una nueva orden. Sin embargo, no es una escena relacionada directamente con la principal, y transcurre independiente de la aparición de la Virgen, cuyos únicos espectadores son dos *putti* sentados de espaldas, en el primer plano, uno de ellos sujeta el corazón ardiendo, a modo de una antorcha, atributo de san Agustín y símbolo de su total entrega a Dios¹².

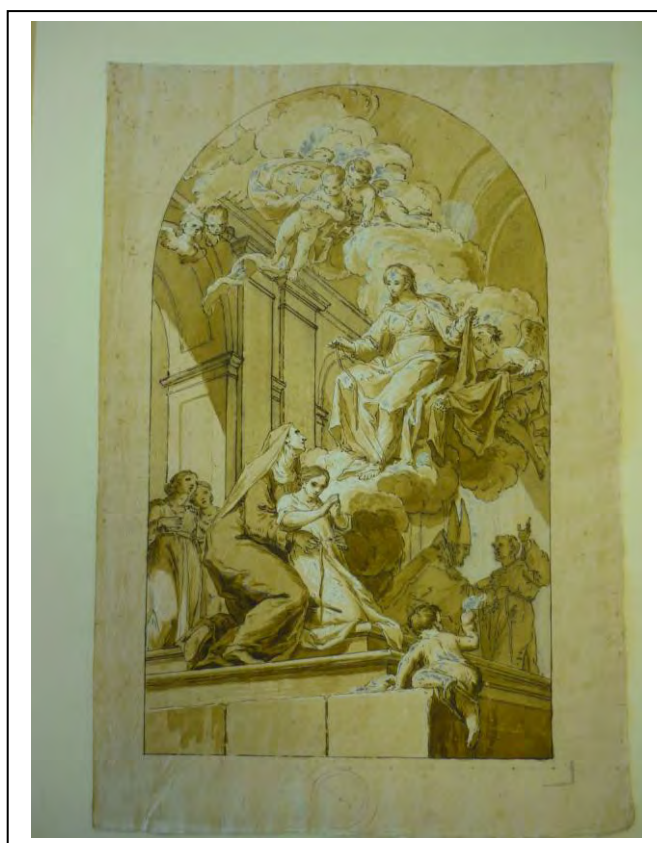


**Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*,
Iglesia de la Santísima Trinidad,
Soriano nel Cimino**

¹² Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos. Guía Iconográfica*, Madrid, 1996; pp. 279-280; Georges Daix, *Dictionnaire des Saints*, Paris, 1996, pp. 279-280; Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000, pp. 360-361; Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, 2003, pp. 15-18;

Santa Mónica en relación con las pinturas de Tadeusz Kuntze y de otros artistas

En el Museo Nacional del Prado se conserva un dibujo de Tadeusz Kuntze titulado *Aparición de la Virgen a santa Mónica*, D02298, (Colección Fernández Durán núm. 1528; 435 mm x 294 mm; pluma y aguada verdosa, toques de albayalde oxidado; papel agarbanzado), fechado en 1776, que es considerado un dibujo preparatorio para el cuadro de Soriano nel Cimino¹³. El dibujo tiene ciertas variantes respecto al trabajo definitivo, las más importantes destacan en los fondos de arquitecturas, más escasas, y en el número inferior de ángeles. También hay algunas diferencias compositivas, el ángel mancebo con la bandeja que acompaña y sirve a la Virgen, aparece en el lado derecho. El dibujo es de extraordinaria importancia, porque permite analizar la pintura de Kuntze, en relación con el estudio preparatorio.



Tadeusz Kuntze, *Aparición de la Virgen a Santa Mónica*, D02298, Museo Nacional del Prado.

¹³ Manuela B. Mena Marqués, *Catálogo de dibujos VII. Dibujos italianos del siglo XVIII*, Museo del Prado: Madrid, 1990, pp. 93, 320 (fig. 167); Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: D02298;

La aparición de la Virgen a santa Mónica transcurre sobre unas gradas de mármol, en el interior de un edificio clasicista, cuya cuidada y elegante arquitectura contribuye a la majestuosidad de la escena. No se trata de un edificio en ruinas sino de una estructura grandiosa con elementos arquitectónicos bien acabados. En varios trabajos Kuntze ubicó dentro de un paisaje interior, recreado de acuerdo con los principios de perspectiva y apto para ambientar una historia milagrosa, los acontecimientos relacionados con las vidas de santos y vírgenes, de manera que los elementos constructivos y ornamentales aportan espacialidad, la sensación de espectáculo y la elegancia que caracteriza su arte. Tal como destacó Schleier esos recursos aparecen no sólo en sus frescos, sino también en las obras menores, incluso en los cuadros de altares secundarios, como el caso de la iglesia de la Santísima Trinidad¹⁴.

Las ideas políticas y los gustos artísticos de Tadeusz Kuntze en la década de los setenta del siglo XVIII

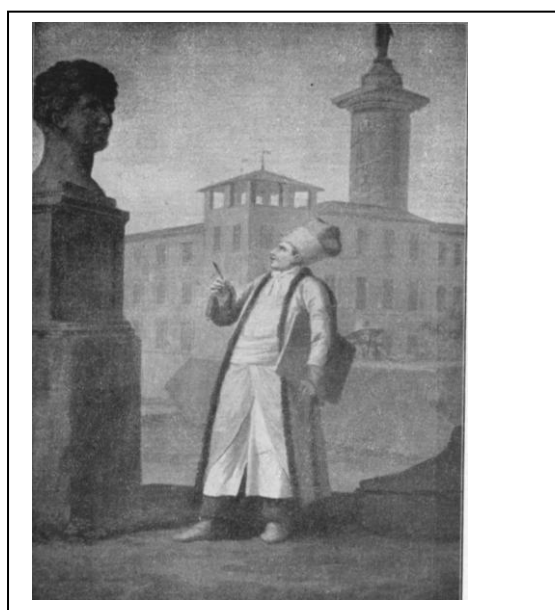
En la Colección de arte de la familia Szeptycki se conservaba, hasta la segunda guerra mundial, un autorretrato de Tadeusz Kuntze que expresaba sus ideas políticas y gustos artísticos. Se trataba de un gouache, en el que el artista aparecía vestido con el traje de hidalgo polaco, con el gorro burgués cuadrangular, la *rogatywka*¹⁵. Ese atuendo reflejaba simbólicamente sus preferencias políticas, dado que en el año 1768, era el “uniforme” distintivo con el que se manifestaban los partidarios de la *Confederación Barska* (de la ciudad de Bar, Podolia, actualmente Ucrania). En el autorretrato, el pintor demostraba también su respeto y admiración por la tradición clásica grecorromana, posando en medio de un paisaje propio de la Antigüedad con una carpeta de dibujos y un lápiz en la mano, conversando con un busto de mármol. Aunque la investigadora Prószyńska señale el año 1788 como fecha del gouache, una

¹⁴ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 99;

¹⁵ Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano–Roma, 1929, pp. 29, 66 (fig. 32); Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 293, 325 (fig. 23);

cronología difícil de admitir, dado que la *Confederación* se convocó en 1768 y sus partidarios manifestaban su afiliación política inmediatamente después. Además, se conservan dos dibujos preparatorios para el gouache desaparecido, uno a lápiz y tinta sepia, en la *Colección de Witold Zahorski*, en Roma, y el otro pintado con pluma y acuarela *a chiaroscuro*, en la *Colección de Federico Zeri*¹⁶. Sin embargo, el profesor Mangiante señala que el *Autorretrato*, h.1771-1772, ya no se encuentra en la *Colección de Federico Zeri*¹⁷.

El gouache perdido y los estudios preparatorios son una fusión simbólica de diferentes tradiciones que se reflejan en su obra, la cultura hidalga polaca, la grecorromana y finalmente, la del último pintor rococó en Roma, que no es indiferente sin embargo a las corrientes neoclásicas y las obras de Giambattista Piranesi o Antón Rafael Mengs.



Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, h.1768, hasta 1939 en la Colección A. Szeptycki, en paradero desconocido desde 1939;

[Foto en:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 293, 325 (fig. 23);
Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano–Roma, 1929, pp. 29, 66 (fig. 32);

Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, h.1768, Colección Federico Zeri;

[Foto en:] Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 188 (fig. 234);

¹⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 372;

¹⁷ Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 188 (fig. 234);

En el año 1761, Piranesi se trasladó al *palazzo Tomati* de la romana via Felice (actualmente vía Sistina) donde vivía y donde firmaba sus láminas, con un *presso l'autore nel Palazzo Tomati*¹⁸, en el *frontespizio* de *Il Campo Marzio dell'antica Roma* (1762) dice: *veneunt apud Auctorem in oedibus cornitis Thomati via Felici...* En 1770, Tadeusz Kuntze se instaló en la misma casa, en la que residiría hasta su muerte en 1793. Durante ocho años ambos artistas compartieron el lugar de residencia, la inscripción parroquial y finalmente el lugar de sepultura en la cercana iglesia de Sant'Andrea delle Fratte¹⁹. Más tarde los restos mortales de Piranesi fueron trasladados a Santa Maria del Priorato²⁰.



La casa de Tadeusz Kuntze en el *palazzo Tomati*, Roma.

Tal vecindad aseguraba a Kuntze el contacto directo y, sin duda, un buen conocimiento de las obras de Piranesi, como se observa en el cuadro *Santa Mónica* y el dibujo preparatorio (D02298) del Museo Nacional del Prado, donde los fondos

¹⁸ VV.AA., *Piranesi. Antichità Romane – Vedute di Roma*, Fondazione Antonio Mazzotta, Catálogo de exposición 11 julio – 10 septiembre 2000, Milano, 2000, p. 162; John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, 1988, p. 39;

¹⁹ Olivier Michel, «Notas manuscritas de: *Liber Status Animarum*, 1770-1776, 1790, 1797», [En:] Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 374; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, ...», *op. cit.*, p. 369, Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 45;

²⁰ VV.AA., *Piranesi...*, *op. cit.* p. 162;

arquitectónicos no son una *veduta* de una ruina clásica como las de Giovanni Paolo Pannini (*Ruinas con san Pablo predicando*) o Huber Robert (*El matadero de bueyes*, 1780). Tampoco son una recreación de una *veduta* ideal de un interior de la Antigüedad clásica, sino un riguroso estudio arquitectónico. Es un análisis detallado de un interior del pasado, un espacio arquitectónico, que juega el papel de protagonista, ubicado en el segundo plano pero imprescindible para la comprensión de la escena. Es un aspecto que diferencia a Kuntze de Corrado Giaquinto, quien no daba tanto protagonismo a los elementos arquitectónicos. Los interiores de Kuntze no son pintorescos, ni efectistas, ni fantásticos, no existe por parte del artista el afán de inventar nuevos espacios clásicos, sino la intención de recrearlos rigurosamente para acercar su pintura a la realidad, y el punto de partida para hacerlo es un manual de arte grecorromano, basado en la arqueología y las obras clásicas, una característica que le acerca a Giambattista Piranesi, Bernardo Bellotto o Gaspar Van Wittel.



Giovanni Paolo Pannini, *Ruinas con san Pablo predicando*, Museo Nacional del Prado;

[Foto en:] VV. AA., *Pintura europea del siglo XVIII. Museo del Prado. Catálogo*, 1998, p. 103, Nº catálogo: 275;

El dibujo preparatorio (D02298), en comparación con la pintura *Santa Mónica*, es más sencillo. Los fondos arquitectónicos son más sobrios, no aparecen grandes columnas jónicas con estrías, se insiste más en las figuras que en los detalles arquitectónicos. Las enormes columnas en el lienzo de Soriano nel Cimino, parecen un elemento arquitectónico añadido posteriormente, copiado directamente de un manual de arquitectura, un elemento nuevo respecto al dibujo preparatorio. Tal solución inicial

sugiere que podría tratarse de un estudio preparatorio bastante anterior a la pintura definitiva y que entre el dibujo del Prado y el lienzo de Italia habría otra pintura y por lo menos un dibujo preparatorio más. La repetición de motivos, tal como se destaca en el presente estudio, y de temas, por ejemplo, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, cuadro del cual hay varias versiones²¹, era una práctica habitual utilizada por el artista. Cabe la hipótesis de que el pintor presentó el dibujo, *Aparición de la Virgen a Santa Mónica* (D02298), bien en Roma, bien en Madrid, como proyecto para un cuadro de altar, sin pensar todavía en una iglesia concreta. Pudo existir otro cuadro basado en el dibujo preparatorio (D02298), un tema elegante y cortesano, relacionado con la labor educativa de la orden, destinado para algún convento agustino español, una propuesta del artista que no fue aceptada o que no gustó.



Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

Tadeusz Kuntze, *Aparición de la Virgen a Santa Mónica*, D02298, Museo Nacional del Prado;

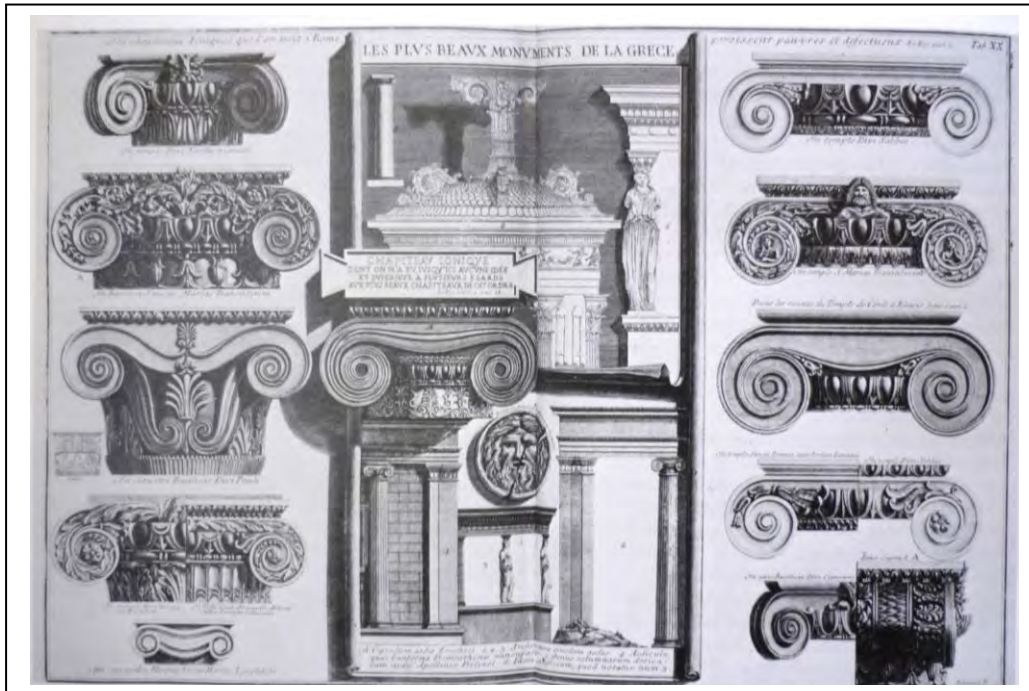
²¹ [Nota:] Véase: el estudio sobre el lienzo de Tadeusz Kuntze, *La limosna de san Tomás de Villanueva*, en Cave di Palestrina;

No se ha localizado el cuadro *Santa Mónica* basado íntegramente en el dibujo (D02298), sin embargo, la fecha de su ejecución tiene que ser alrededor al año 1776. Tampoco se ha localizado el dibujo preparatorio para el óleo definitivo de la iglesia de la Santísima Trinidad. Quizás Kuntze quiso pintar el cuadro *Santa Mónica* para la iglesia de Soriano nel Cimino más “a la moda” del momento, muy probablemente por la inspiración de Piranesi, y más acorde con el interior de la iglesia que estaba en construcción, las columnas jónicas son un reflejo en pintura de las pilastras rococó al estilo jónico que recorren las naves de la iglesia agustina. Por eso, el cuadro definitivo tiene evidentes variantes en cuanto al dibujo preparatorio, porque el artista quiso relacionarlo más con el proyecto de Faggioli, arquitecto con quien trabajó para los agustinos en la región del Lacio²². Sin embargo, no optó por copiar directamente el estilo rococó de las pilastras, sino que recurrió a modelos más clásicos, columnas de orden jónico griego con fuste acanalado por estrías, con el entablamento encima, con arquitrabe, friso y cornisa, para el arranque de grandes arcos, un modelo tomado quizás de los grabados de Piranesi, de una lámina de su manual, *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*. Lámina: *Capiteles jónicos romanos contrastados con los griegos*, 1761²³ o de los proyectos arquitectónicos en *Prima Parte di Architetture e Prospettive*. Lámina: *Grupo de columnas*²⁴, o en la lámina: *Gruppo di scale* (1743).

²² [Nota:] Véase el estudio «Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, h.1776, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino»;

²³ Giambattista Piranesi, *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*. Lámina: *Capiteles jónicos romanos contrastados con los griegos*, 1761, [Foto en:] John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, 1988, p. 68 (fig. 111);

²⁴ Giambattista Piranesi, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*. Lámina: *Grupo de columnas*, [Foto en:] John Wilton-Ely, *The Mind..., op. cit.*, p. 83 (fig. 142);



Giambattista Piranesi, *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*.

Lámina: *Capiteles jónicos romanos contrastados con los griegos*, 1761;

[Foto en:] J. Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, 1988, p. 68 (fig. 111);



Giambattista Piranesi, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Lámina: *Grupo de columnas*;

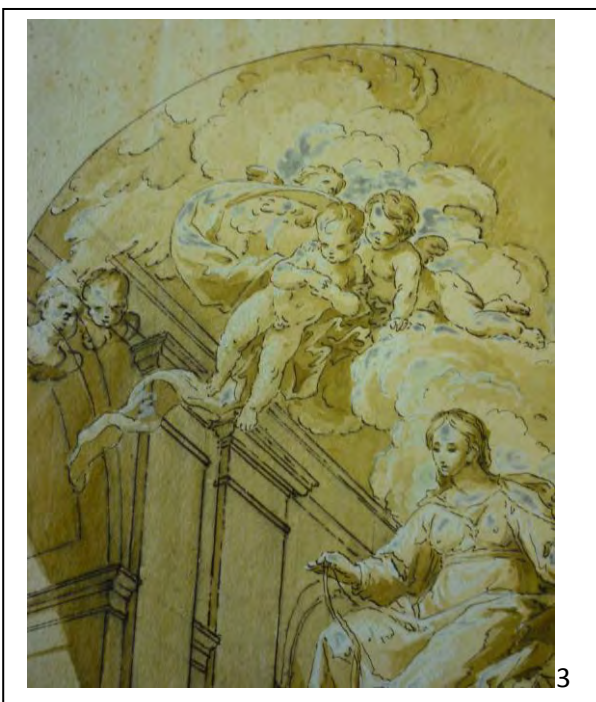
[Foto en:] John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, 1988, p. 83 (fig. 142);



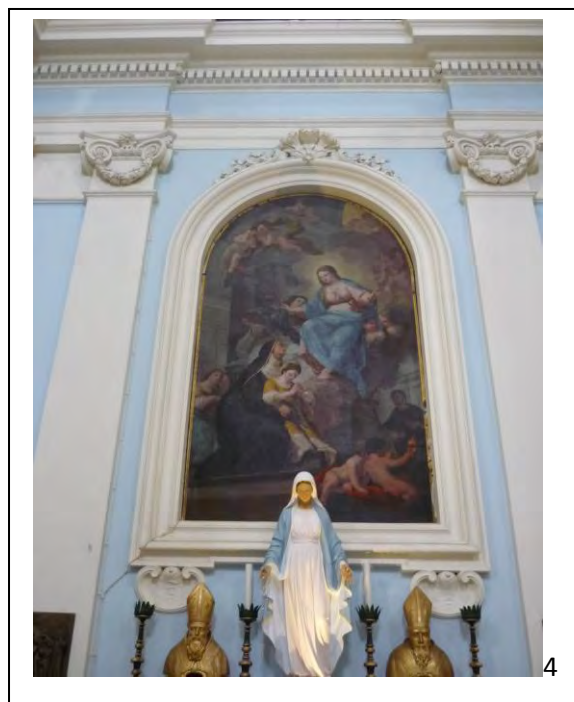
1



2



3



4

Las escenografías arquitectónicas: las columnas jónicas

1. Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

2. Giambattista Piranesi, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, detalle, Lámina: *Grupo de columnas*;

[Foto en:] John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, 1988, p. 83 (fig. 142);

3. Tadeusz Kuntze, *Aparición de la Virgen a Santa Mónica*, D02298, detalle, Museo Nacional del Prado;

4. El interior de la iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

El cuadro para la iglesia de Soriano nel Cimino es más “moderno”, cercano al estilo de Piranesi, en comparación con la *Aparición de la Virgen a Santa Mónica* (D02298), del Museo del Prado y adaptado a la sensibilidad neoclásica. Se puede considerar que el lienzo *Santa Mónica* es una fusión de estilos y corrientes, rococó y neoclásicas, presentes en Italia en la década de los setenta del siglo XVIII.

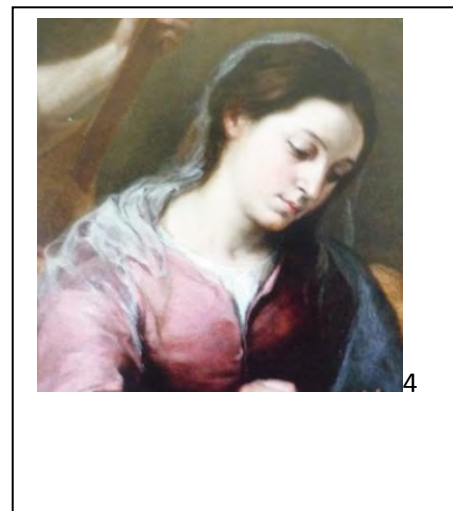
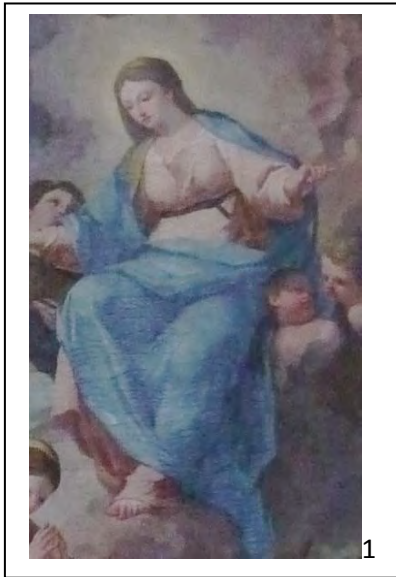
La Virgen en la pintura de la iglesia de Soriano nel Cimino y en el dibujo preparatorio del Prado (D02298) tiene la misma pose, permanece sentada con un pie hacia delante, la cabeza ligeramente inclinada y los brazos levantados en ademán, como si se tratara de un pase de baile cortesano. Su forma de moverse en el espacio pictórico es de particular elegancia, de gusto rococó, parece que con los dedos de las manos marca el ritmo y se convierte en una pareja de baile. La ligereza de su gesto, el resurgir, en vez de la espuma marina, de entre las brumas y nubes, la relaciona con la diosa Afrodita-Venus, patrona del amor, un papel espiritual que también ella ejerce. Su cara infantil recuerda las vírgenes de Bartolomé Esteban Murillo, que tal como escribiera Enrique Valdivieso reflejan “la superior hermosura y amabilidad física al tiempo que una dulce y sentida manifestación espiritual,” son imágenes que encierran “unos prototipos que suscitaban la devoción general y, por otra parte, su elevada calidad artística atraía a todos los amantes de la belleza”²⁵. El rostro de la Virgen pintado por Kuntze, no es solamente amable y lleno de ternura, también su mirada “conecta” con el espectador aportando intimidad y dulzura, igual que las vírgenes de los lienzos de Bartolomé Esteban Murillo, *La huida a Egipto* (1645-1650), Palazzo Bianco, en Génova²⁶; *Virgen del Rosario* (h.1650), óleo sobre lienzo, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, en Florencia²⁷; *Virgen de la faja* (h.1660), en Colección particular, Madrid²⁸.

²⁵ Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid 2010, p. 77;

²⁶ Enrique Valdivieso, *op. cit.*, p. 274 (fig. 19);

²⁷ *Ibidem.*, p. 281 (fig. 28);

²⁸ *Ibidem.*, p. 354 (fig. 128);



La Virgen - Kuntze y Murillo

1. Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

2. Bartolomé Esteban Murillo, *La huida a Egipto*, detalle, Palazzo Bianco, Génova;

[Foto en:] Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, p. 274 (fig. 19);

3. Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen del Rosario*, detalle, Galleria di Palazzo Pitti, Florencia;

[Foto en:] Enrique Valdivieso, *op. cit.*, p. 281 (fig. 28);

4. Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen de la faja*, detalle, Colección particular, Madrid.

[Foto en:] *Ibíd.*, p. 354 (fig. 128).

Mientras la cara de la Virgen es rococó, su figura y ropajes son ya neoclásicos, hechos con patrones clásicos de belleza y el tratamiento escultórico de las formas que recuerdan las diosas del Olimpo. La figura de la Virgen se puede relacionar compositivamente con otras obras de Tadeusz Kuntze, como el Cristo de *La Asunción de la Virgen*, en la iglesia de santa María Novella, en Bracciano y con *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma. Sin embargo, su rostro tiene los mismos rasgos de las vírgenes pintadas por Kuntze en los cuadros, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, en la iglesia parroquial de San Barbato, en Casalattico y *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, en una Colección particular española, así como la cara del ángel en el lienzo de *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, en la iglesia San Pedro, San Pablo y la Virgen María, en Castelmassimo.



**Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*,
detalle, Iglesia de la SS. Trinidad,
Soriano nel Cimino;**



Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico;



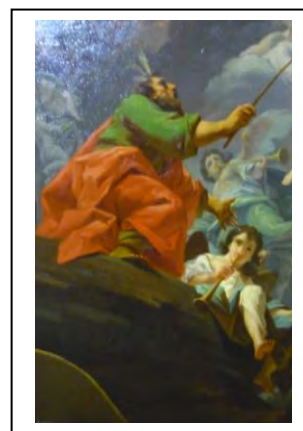
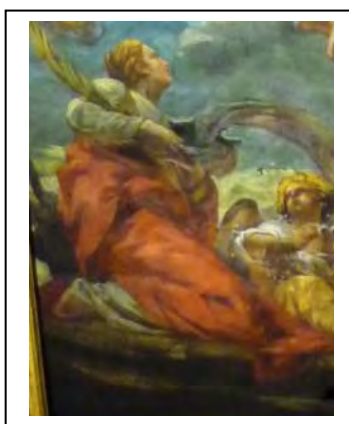
Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia S. Pedro, S. Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;



Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, detalle, Colección particular;

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI; [Nota: la obra atribuida a Corrado Giaquinto].

Santa Mónica está representada junto a una joven novicia-alumna a la que ciñe el cinto, su hábito oscuro contrasta con el resplandor de luz que aporta la Virgen. La santa tal como la describe Réau, era “el espejo de las viudas y protectora de las religiosas agustinas,” su culto desde el siglo XVII, fue promovido enérgicamente por san Francisco de Sales, para quien la santa era un modelo a seguir, y así se la presentó a santa Juana de Chantal, fundadores ambos de la congregación de las hijas de la Visitación. La construcción del monasterio-refugio de Madrid era una gran empresa regia. De ahí la hipótesis de que el dibujo (D02298) podría ser el proyecto para un cuadro destinado al monasterio, por la cercanía espiritual entre los santos, Francisco de Sales y Agustín, y las santas, Juana de Chantal y Mónica, cuyas iconografías se confunden, al igual que sus atributos, corazón traspasado rodeado por una corona de espinas o en llamas²⁹. La figura de santa Mónica está representada, en el margen inferior izquierdo, tiene la cabeza ligeramente levantada, de la misma forma que santa Lucía de la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma, y Moisés en el boceto del Museo Nacional del Prado, *Moisés en el Sinaí*.



Sta Mónica, Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

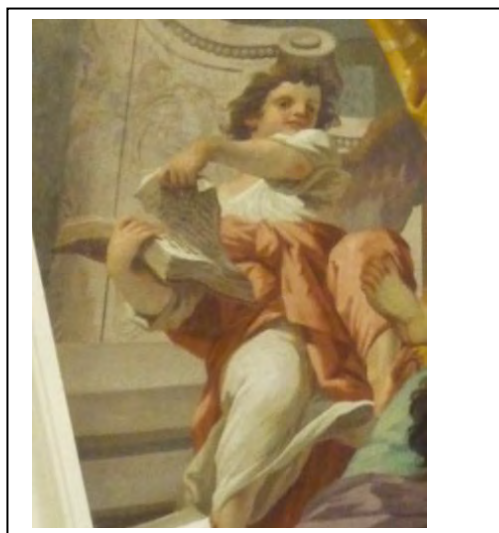
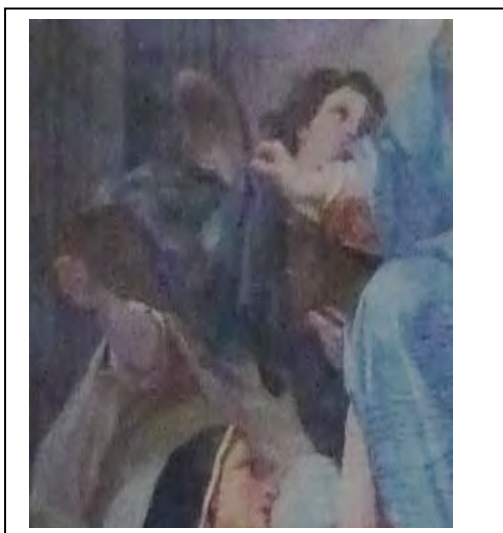
Sta. Lucía, Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;

Moisés, Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, Museo Nacional del Prado.

²⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, pp. 411-412; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona, 1997, p. 568;

En el cuadro hay quince ángeles, dos *putti* sentados de espaldas con el corazón ardiendo de san Agustín, un ángel mancebo con bandeja que ayuda a la Virgen, y doce ángeles niños de cuerpo entero o cabezas aladas. Hay una gran diferencia en cuanto a las actitudes de los ángeles representados en el cuadro *Santa Mónica* y otros trabajos pictóricos de Kuntze. En Soriano nel Cimino, los ángeles se representan muy serios, no cometen travesuras, ni figuras acrobáticas, sólo observan, extasiados y atentos al milagro de la aparición de la Virgen.

El ángel mancebo que porta una bandeja se puede comparar con el *ángel niño que rompe el libro* en el fresco de la bóveda *Apoteosis de san Agustín*, en la misma iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino.



El ángel mancebo que porta la bandeja, Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*;

El ángel niño que rompe el libro, Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*;

Iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino.

En varios trabajos Kuntze repetía el mismo motivo, gracias a ello es posible confirmar su autoría en los trabajos que no están firmados o cuya documentación no está localizada. Tal es el caso del *Ángel que porta una bandeja*, representado además en el presbiterio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma o en el lienzo *Virgen con*

el Niño Jesús, santo Domingo y santa Catalina, en una pequeña iglesia de San Antonio, en Soriano nel Cimino.

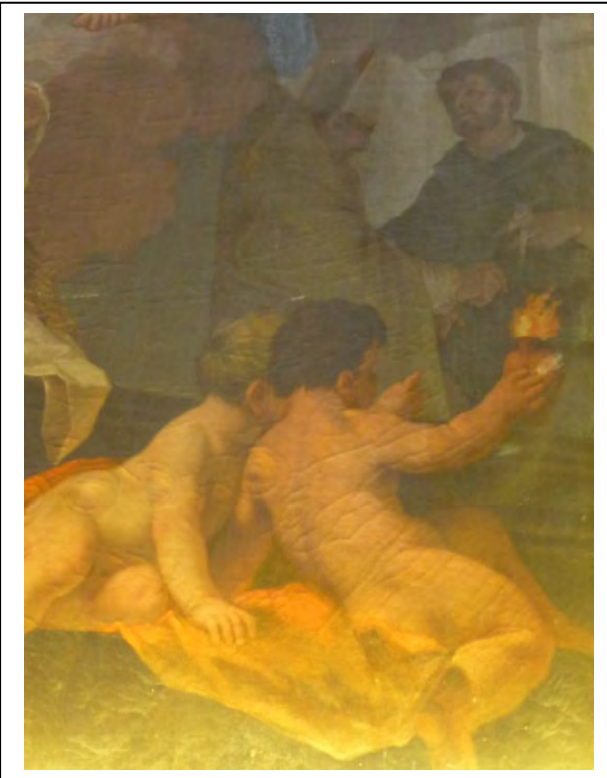


Ángel que porta una bandeja

Tadeusz Kuntze, *Los putti que portan los objetos sagrados*, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma;

Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño Jesús, santo Domingo y santa Catalina*, Iglesia de San Antonio, Soriano nel Cimino.

En *Santa Mónica* aparece el motivo con dos *putti* sentados de espaldas, en el primer plano, uno de ellos sujeta el corazón ardiendo, a modo de una antorcha, atributo de san Agustín y símbolo de su total entrega a Dios. Los pequeños angelotes de espaldas encontramos también en diferentes frescos en el oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma donde el artista trabajó entre 1769 y 1776, o en el fresco *La Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano.

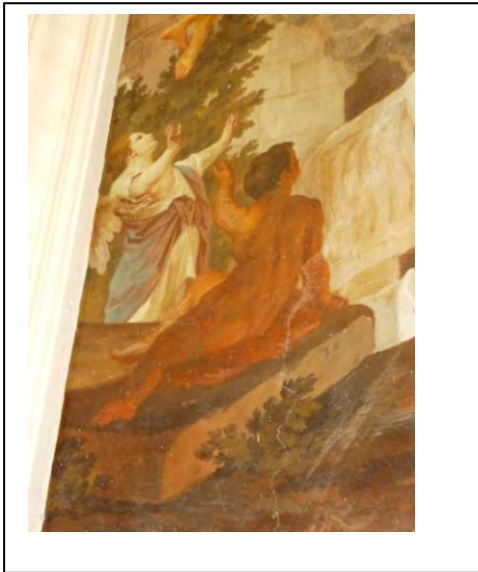


Los *putti* con el corazón de san Agustín

**Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*,
detalle, Iglesia de la Santísima
Trinidad, Soriano nel Cimino.**



**Tadeusz Kuntze, *Putti que portan la corona de espinas de Santa Catalina*,
Oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.**



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

Kuntze incluyó en varios cuadros el motivo de “los curiosos espectadores”, son dos figuras que se encuentran detrás de santa Mónica, en penumbra, y observan con interés la escena principal. Los espectadores también se encuentra en *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina; *La Virgen con el Niño y santa Bárbara*, en Colección particular; *El milagro de san Juan Cantius*, del Museo Nacional, en Varsovia. En todos esos casos se trata de personajes jóvenes, femeninos o masculinos, representados en ocasiones en el traje tradicional de hidalgo polaco.



1



3



4



5

Los curiosos observadores

1. Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
3. Tadeusz Kuntze, *La Virgen con el Niño y santa Bárbara*, detalle, Colección particular;
- 4-5. Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, detalle, Museo Nacional, Varsovia.

Bibliografía sobre *Santa Mónica* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Steffi Röttgen, «La comunicación no escrita», [En:] Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 97, 109 (nota 19);

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 97, 99, 103 (fig. 18);

Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; [Nota:] Se proporciona la información sobre la existencia de pinturas en Soriano al (*sic*) Cimino;

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, pp. 23-24; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas de Kuntze en la localidad de Soriano y su cronología;

Valentino D'Arcangeli, *Soriano nel Cimino nella Storia e nell'Arte*, Viterbo, 1981, p. 57;

Italo Faldi, «Il Barocco nella Tuscia Viterbese», [En:] *Pittura Barocca nella Tuscia Viterbese*, Catálogo exposición Viterbo, 3–13 abril 1982, portada (il.1), núm. catálogo 20 (il);

Tiziana Musi, «Ficha técnica: Aparición de la Virgen del Cinto a santa Mónica», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, Núm. catálogo general: 12/00211856, octubre 1984;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 859; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la iglesia agustina de Soriano;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, pp. 369-370;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, pp. 303, 305; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas de Kuntze en Soriano;

Manuela B. Mena Marqués, *Museo del Prado. Catálogo de los dibujos. Tomo VII, Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, Madrid 1990, pp. 93, 320 (fig. 167);

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de trabajos de Kuntze en Soriano nel Cimino;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 104);

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre los trabajos de Kuntze en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano;

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas religiosas en la iglesia agustina de Soriano;

Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, pp. 417, 421;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, n° 2, 2007, pp. 41 (fig. 2), 46;

Nota: Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, pp. 205-207; [Nota:] El autor no menciona las pinturas de Soriano nel Cimino, ni siquiera el artículo de Schleier (1970);

VII.- TADEUSZ KUNTZE – LOS LIENZOS RELIGIOSOS EN LAS LOCALIDADES DE LA REGION DEL LACIO Y MADRIDp. 342

VII-1.- Roma

VII-1.1.- Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, h.1765, Iglesia de Santa Agnese in Agone..... p. 343

VII-2.- Casalattico

VII-2.1.- Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, h.1765, Iglesia de San Barbato p. 368

VII-3.- Madrid

VII-3.1.- Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, 1770-1776, Museo Nacional del Prado..... p. 398



VII-1.1.- Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, h.1765;

Iglesia de Santa Agnese in Agone, Roma

Título: *El sacrificio de Isaac*¹;

Fecha: posterior a 1764²; h.1765³;

Técnica: témpera (?)⁴; témpera⁵; témpera (?) sobre lienzo, tondo con diámetro de 140 cm⁶;

Localización geográfica: Italia. Ciudad de Roma;

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia de Santa Agnese in Agone. Pasillo entre la casa del párroco y la sacristía de la iglesia.

Datos generales y estudio de la obra

Tal como subraya Erich Schleier se trata de un cuadro, hasta ahora inédito, con el estilo característico de Tadeusz Kuntze cuyo destino original y las circunstancias del encargo se desconocen⁷. No se han localizado dibujos preparatorios para el tondo, que a su vez podría ser un boceto para una obra mayor desconocida o no ejecutada.

El cuadro representa la escena de sacrificio de Isaac (Génesis, 22, 1-18) en la que Dios pone a prueba la fe de Abraham, ordenándole la inmolación de su hijo, costumbre de las tribus semíticas de Palestina que consagraban el primogénito a Dios. Isaac con los ojos vendados como un condenado a muerte, está dispuesto sobre “el

¹ Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 864 (fig. 856); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 83 (nr 136); [Nota:] En el presente estudio se ha optado por este título;

² Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 83 (nr 136);

³ [Nota:] La cronología propuesta por la autora de la tesis;

⁴ Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 370;

⁵ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 83 (nr 136);

⁶ Erich Schleier, *op. cit.*, pp. 864, 878 (nota 20);

⁷ *Ibidem.*, p. 864;

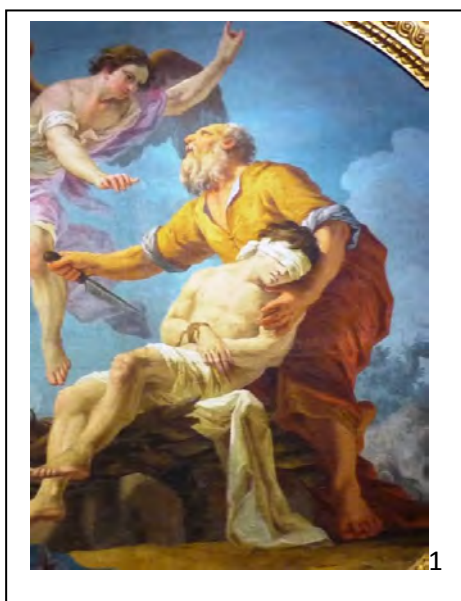
altar”, mientras su anciano padre obedece el mandato divino y levanta el cuchillo para degollarle. En el momento clave, como en las tragedias clásicas griegas, aparece de forma inesperada un salvador, *ángelus ex machina*, que hace que el padre detenga el cuchillo para salvar la vida del joven y que lo sustituya por un carnero enredado entre las zarzas. El tema tiene varios significados morales y cristológicos. Principalmente es el anuncio del sacrificio de Cristo en la cruz, y el carnero inmolado en lugar de Isaac simboliza a Cristo crucificado. El sacrificio de Isaac en paralelo con el Camino del Calvario y el sacrificio incruento de la Eucaristía, hacen referencia a Dios Padre entregando a su hijo para salvar a los hombres. La madera para la hoguera y la zarza que atrapa los cuernos del animal son símbolos de la cruz. En un contexto más amplio la escena se interpreta como símbolo de confianza y fe del creyente en Dios y la total obediencia a su voluntad. En las iglesias a menudo, se representa este tema en el coro, dada la cercanía al altar mayor, para destacar que el sacrificio de Isaac es “un sacrificio no sangriento de la Eucaristía que en el cristianismo reemplaza a los sacrificios humanos”⁸.

La representación de Abraham en *El sacrificio de Isaac* de Tadeusz Kuntze y en otras pinturas

Kuntze representa a Abraham como un anciano de cabellos canos y barba gris, vestido con túnica amarilla, de forro blanco, desabrochada y remangada, que parece una vestimenta de trabajo, como si el mandato divino, el sacrificio de su hijo, no dejara de ser una labor, si bien con connotaciones sagradas. El patriarca hebreo es un hombre mayor, aunque su constitución fuerte, casi escultórica, lo asemeja a un coloso. El dibujo de la figura es muy académico, se estudia con detallismo la anatomía de las piernas y los brazos del anciano.

⁸ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1996, pp. 155-156, 165-168; Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos. Guía Iconográfica*, Madrid, 1996; pp. 2-5; Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000, pp. 60-61, 74; *Biblia de Jerusalén*, edición revisada y aumentada, Bilbao, 1998, pp. 36-37;

La cabeza de Abraham se puede comparar con la de san Felipe Neri, en el cuadro *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, h.1765, de la iglesia parroquial de San Barbato, en Casalattico. Kuntze representa las cabezas de ambos ancianos, tanto los rasgos de sus caras, como la forma de levantar la cabeza y de mirar hacia arriba, de la misma manera, en ellas se puede ver el mismo modelo, e incluso un posible único dibujo preparatorio para ambas representaciones fechadas en el mismo año, es decir, hacia 1765.



La figura de Abraham

1. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;
2. Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico.

También se puede relacionar *El sacrificio de Isaac* de Kuntze con otros trabajos del artista como *El desnudo masculino* (sanguina y albayalde sobre papel) que le rindió el tercer premio en el *Concurso Clementino* de la *Accademia di San Luca*, en otoño de 1759, y que actualmente se conserva en el Archivo de la misma institución⁹, así como

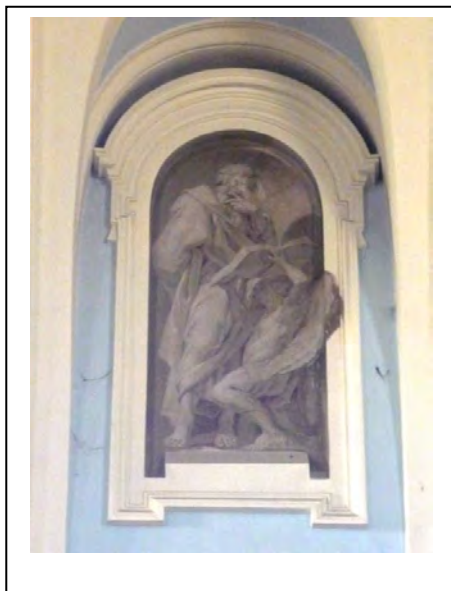
⁹ Józefa Orańska, «El apunte manuscrito», sin publicar, [En:] Biblioteka PAN Kórnik, nr 11230; Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, pp. 14, 17; Mariusz

con las figuras de tres evangelistas (*San Mateo; San Juan; San Lucas*) pintadas hacia 1776, al fresco *chiaroscuro* en los muros de la nave central de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino. La figura de anciano en *El sacrificio de Isaac* demuestra el interés, al igual que el dibujo del concurso y los frescos de la iglesia agustina, por los estudios de anatomía, para representar una idealizada musculatura humana, con sus valores psicológicos, actitudes y gestos. Ese carácter estilístico de la pintura de Kuntze, la sitúa dentro del barroco clasicista romano de grandes maestros de mediados del siglo XVIII como, Domenico Corvi y Pompeo Batoni.



Tadeusz Kuntze, *El desnudo masculino*, el Concurso Clementino de la Accademia di San Luca, 1759;

[Foto en:] Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 284 (fig. 363).



Tadeusz Kuntze, *Los Evangelistas*, h.1776, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino

En *El sacrificio de Isaac*, de Tadeusz Kuntze (h.1765) se observa una clara influencia del lienzo *El sacrificio de Isaac* (1762), de Domenico Corvi, de la capilla de la Virgen de los Siete Dolores, en la basílica San Marcelo al Corso, en Roma¹⁰, cuadro

¹⁰ [Nota:] El boceto para el cuadro se conserva en la *Galleria Nazionale d'Arte Antica-Palazzo Barberini*, Roma (Nº catálogo: 4581);

que el artista polaco pudo conocer fácilmente. Corvi, desde 1756, era profesor en la *Accademia di San Luca*, y un artista que reunió en su obra las tradiciones pictóricas de Correggio, Lanfranco, Carracci, o Maratta, entre otros, y la cultura rococó de Guglielmi y Giaquinto, para abrirse al final de su vida a las nuevas vías de la innovación neoclásica. Ambos artistas, Corvi y Kuntze, trabajaron en diversos encargos para la familia Borghese, en Roma, como la decoración del *Palazzo Borghese* (Corvi, *El sacrificio de Ifigenia*, 1772; Kuntze, la decoración de tres salas en la planta baja, 1773), de la *Villa Borghese* (Corvi, *Triunfo de Apolo*, 1771; la restauración de los frescos de Lanfranco, 1779-1781; *La Aurora*, 1780; Kuntze, las figuras y arquitecturas en el fresco de Marchetti, 1785; las figuras en el fresco de Cades, 1788), y de la iglesia de Santa Catalina de Siena (Corvi, *Gregorio VII apaga el incendio causado en el Vaticano por las tropas de Enrique IV*, 1769; Kuntze, *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*,; ángeles y ornamentación *a chiaroscuro*, en el fresco de Marchetti y Constantini, el ciclo pictórico dedicado a santa Catalina de Siena, en el oratorio, h.1769-1776)¹¹.

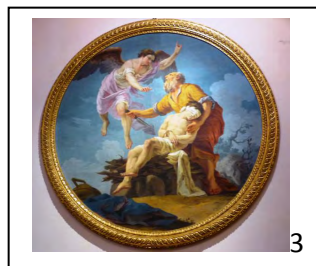


1. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, h.1765, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;
2. Domenico Corvi, *El Sacrificio de Isaac*, 1762, Basílica de San Marcelo al Corso, Roma.

¹¹ VV.AA., «Corvi, Domenico», [En:] *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. 1, Torino, 1989, pp. 756-757;

Los elementos del estilo de Corvi se observan en la pintura de Kuntze especialmente en la complejidad de la composición y en el dinamismo con que se disponen las figuras dentro del espacio pictórico, la elegancia de las posturas con que se representan, así como en la incidencia en los sentimientos, el juego de gestos y miradas dramáticas que se establecen entre ellas, y, finalmente, en los valores cromáticos de su paleta del artista. La más cercana al modelo de Corvi es la figura de Abraham, un anciano centenario representado con los signos visibles de la vejez, con la espalda inclinada, que se dispone a dar a su hijo el golpe mortal mientras apoya fuertemente el pie en el suelo, tuerce la figura y gira la cabeza mirando extasiado al ángel, el mensajero de Dios.

En fecha posterior, h.1769-1772, el mismo tema relacionado con el sacrificio de Isaac e inspirado en el cuadro de la basílica de San Marcelo al Corso, en Roma, fue pintado por Francisco de Goya, se trataba de un óleo que pertenecía a la Colección Duques de Aveyro en Madrid, obra que actualmente está perdida. Tal como lo destacó Mangiante¹² el artista representó no solamente a Abraham con la misma actitud y pose que Corvi, sino también al ángel acercándose a Abraham por el lado derecho, solución que recuerda la composición del pintor italiano.



¹² Paolo Erasmio Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 75 (fig. 57);

1. Domenico Corvi, *El sacrificio de Isaac*, boceto, h.1762, Galleria Nazionale d'Arte Antica-Palazzo Barberini, Roma (Nº catálogo: 4581);

[Foto en:] Desirée Tommaselli, «Las obras, catálogo 225», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, pp. 276-277; Anna Pou, «Las obras, catálogo 225», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, pp. 160, 256;

2. Francisco Goya, *El sacrificio de Isaac*, obra perdida, óleo sobre lienzo, aprox. 1769-1772, Colección Duques de Aveyro, Madrid;

[Foto en:] Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 75 (fig. 57);

3. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma.

En la pintura de Kuntze también se puede ver la huella de Pompeo Batoni, igual que Corvi, fue profesor de la *Accademia di San Luca*, cuya obra concentra el más puro lenguaje del clasicismo romano, comprendido entre el arte de Annibale Carracci y sus seguidores, de finales del siglo XVII, como el de Carlo Maratta, y las notas de Francesco Imperiali en cuanto a su pintura monumental. La pintura de Batoni se caracteriza por el gusto detallista y preciosista, reflejado en el acabado elegante y majestuoso de sus composiciones. El carácter escultórico de figuras, se percibe también en el lienzo de Kuntze, donde los efectos dinámicos y la sensualidad refinada transmite el mismo ideal de elegancia. Tanto la figura de Isaac como la de Abraham se podrían enmarcar también en el estilo de las academias, los estudios de desnudos masculinos, copiados del natural. Las academias de estos artistas, son de especial interés por la idealización con que se representan los modelos, su potente anatomía, el perfecto acabado y la gran fuerza expresiva que ofrecen, como las academias conservadas en el Museo Nacional del Prado o de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid¹³.

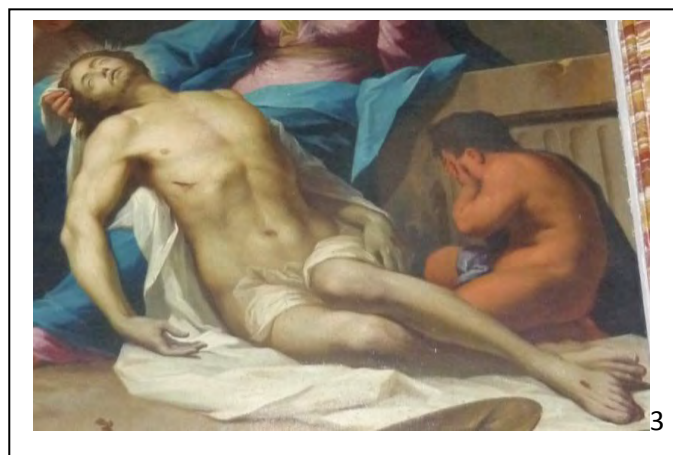
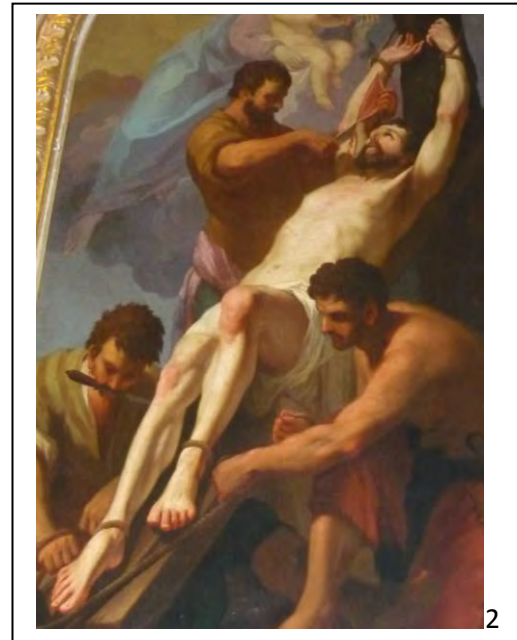
¹³ Anthony M. Clark, «La carriera professionale e lo stile del Batoni», [En:] *Mostra di Pompeo Batoni. Catalogo*, Lucca, 1967, pp. 23-50, figs. 64-65; Anthony M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, 1985, pp. 15-63; Manuela Mena Marqués, «Dibujos de Pompeo Batoni en el Museo del Prado», [En:] *Boletín del Museo del Prado*, t. IV, núm. 12, 1983, pp. 156-161;

La representación de Isaac en *El sacrificio de Isaac* de Tadeusz Kuntze y en otras pinturas

En el cuadro de Tadeusz Kuntze, Isaac está representado semidesnudo, con el pecho descubierto, tapado solamente con un paño de color blanco, medio recostado sobre el altar construido de piedra y leña. Tiene los ojos vendados, es inconsciente de la tragedia que le espera. Tal como lo representa Kuntze, se convierte en una escena con iconografía poco frecuente, en la que se establece una relación de "víctima – verdugo" que convierte a Abraham en el verdugo de su propio hijo y no en alguien que obedece un mandato divino. La imagen de Isaac es una imagen de un joven que ha de morir inocente, en cumplimiento de un mandato superior que tiene que ser aceptado por los fieles.

La figura de Isaac y la forma de situarlo dentro del espacio pictórico, recuerda la disposición del santo en *El martirio de san Bartolomé* (1765) pintado por Kuntze para la iglesia de San Andrés Apóstol, en Veroli. Ambos jóvenes están representados de frente con escorzos muy complicados, donde el cuerpo de san Bartolomé apoyado sobre la cruz y el de Isaac levantado por su padre, forman una diagonal, con las piernas representadas de manera muy similar en ambos cuadros.

La historia de Isaac es el anuncio del sacrificio de Cristo, por lo tanto el cuerpo del joven se representa como si se tratara de una piedad, composición que recuerda *La Pietà* (1765-1769) pintada por el artista para la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano, donde el cuerpo de Cristo muerto, con los signos visibles de su martirio, en los pies, manos y costado, yace en el suelo encima de un sudario.



1. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, h.1765, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;
2. Tadeusz Kuntze, *El martirio de san Bartolomé*, detalle, h.1765, Iglesia de San Andrés Apóstol, en Veroli;
3. Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, 1765-1769, Iglesia de Santa María Novella, en Bracciano.

En las tres pinturas, *El sacrificio de Isaac*; *El martirio de san Bartolomé*, y *La Pietà*, fechadas hacia 1765, Kuntze repite prácticamente la misma composición, situando el cuerpo de Isaac, Bartolomé y Cristo en una diagonal, e iluminándolos con una fuerte luz blanquecina, mientras que en el plano psicológico aporta los mismos sentimientos,

o más bien la ausencia de ellos, dado que las tres figuras no denotan sufrimiento alguno, permanecen pasivas ante el drama, sin nota alguna en sus rostros de dolor o agotamiento, dejando que sea el espectador quien recree en su mente el dramatismo del suceso.

Tadeusz Kuntze no se había formado en el taller de Corrado Giaquinto, pero sin duda trataba al pintor como maestro y consejero, hecho con que se pueden explicar numerosas citas pictóricas tomadas de la obra del artista italiano. Para la figura de Isaac, Kuntze pudo inspirarse en el cuadro de Corrado Giaquinto, *Diana y Endimión* (h.1740), óleo sobre lienzo que formó parte de una serie de doce escenas mitológicas, en la Colección del marqués De Luca de Molfetta¹⁴. Existen entre esas pinturas ciertas coincidencias compositivas, reflejadas en las figuras masculinas medio tumbadas, tanto de Isaac como de Endimión, vistas de frente, de abajo arriba, que se encuentran en el primer término y reciben un fuerte foco de luz, como si se tratara de una escena de teatro y en las soluciones cromáticas, de gama fría, acristalada, que oscila entre los tonos rosas, azules y blancos. También se incide en los valores psíquicos de ambos jóvenes, es decir, en su indiferencia y pasividad frente a la muerte y su aceptación del porvenir. Tanto Isaac como Endimión están en cierta medida “ciegos” frente al destino y lo aceptan “ciegamente”, una constante reflejada en los ojos vendados de Isaac y en el sueño eterno de Endimión, sumido por Zeus a petición de Diana¹⁵.

¹⁴ Katia Fiorentino, «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Palacio Real: Madrid, 2006, pp. 106, 108 (nº catálogo: 2);

¹⁵ Władysław Kopaliński, «ENDYMION», [En:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 2001, p. 255;

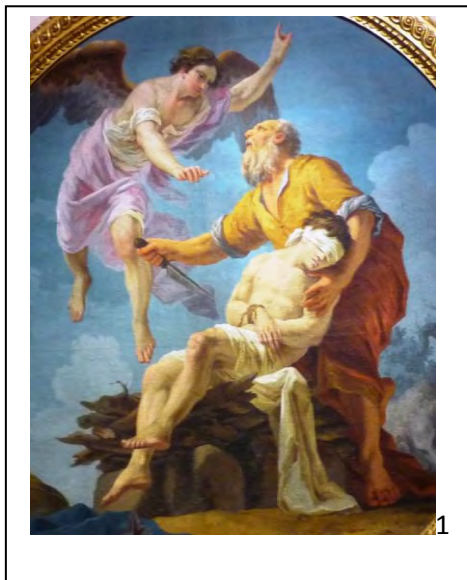


1. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;

2. Corrado Giaquinto, *Diana y Endimión*, Colección del marqués De Luca de Molfetta;

[Foto en:] Katia Fiorentino, «Catálogo», [En:] Corrado Giaquinto y España, Palacio Real: Madrid, 2006, p. 108 (fig. 2);

El cuadro de Kuntze recuerda también, por las soluciones compositivas y el tema recurrente de la muerte, el cuadro de Giaquinto, la *Agonía de san Antonio abad*, óleo sobre lienzo, h.1742, de la iglesia de San Giovanni Calibita, en Roma, donde aparece la figura medio recostada del santo en primer plano y un ángel en el ángulo superior izquierdo. Tanto en el cuadro de Giaquinto como en el de Kuntze se pueden establecer dos diagonales, una formada por el abad y el joven Isaac, que destacan más gracias a los recursos cromáticos, y la segunda trazada entre el abad o el joven Isaac y la figura del ángel en vuelo. Además hay que subrayar que la cabeza del abad Antonio recuerda a la de Abraham en el cuadro de Kuntze, por la forma de moverla y por el contacto de miradas que establece con el ángel.

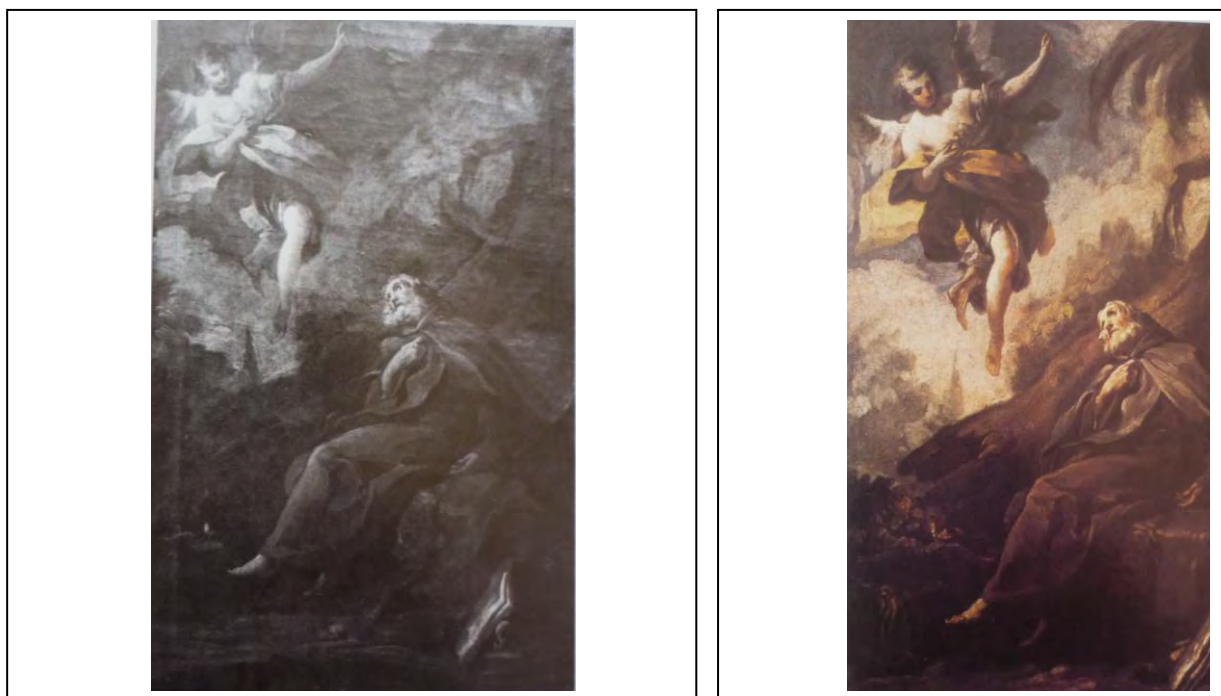


1. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;
2. Corrado Giaquinto, *Agonía de san Antonio abad*, detalle, h.1742, Iglesia de San Giovanni Calibita, Roma.

El cuadro de Corrado Giaquinto, la *Agonía de san Antonio abad*, tuvo una importante repercusión en los pintores españoles que lo copiarían en varias ocasiones. En el Museo de Zaragoza se conserva una *Agonía de san Antonio abad* (nr inv 10459), copia del cuadro de la iglesia romana de San Giovanni Calibita, cuya autoría es discutida, atribuida bien al discípulo de Giaquinto, Antonio González Velázquez¹⁶, bien a

¹⁶ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 32, 33 (fig. 15), 65-67;

Francisco Bayeu¹⁷ o a Manuel Bayeu¹⁸, los hermanos pintores que sin embargo nunca estuvieron en Roma. Existe una copia más del cuadro de Giaquinto, pintada por Francisco de Goya durante su estancia romana, h.1769-1770, que se conserva en una colección particular en Suiza, y fue realizada directamente del cuadro original o algún boceto preparatorio para el cuadro del altar, tal y como considera Mangiante, quien destaca que el cuadro de Goya no es una simple copia, aunque los colores y la materia luminosa recuerden a Giaquinto. La pintura del artista español es más expresiva y dramática, insistente en los sentimientos de los personajes, que se reflejan en sus rostros¹⁹.



¹⁷ Arturo Ansón Navarro, *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995, pp. 60, 77; José Luis Morales y Marín, *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979, p. 93 ([Nota: a pie de la fotografía del cuadro: «Francisco Bayeu, *Visión de un Santo*», no se sabe si la nota y la foto del cuadro proceden del autor del libro o del editor. Parece que el autor no acepta la atribución a Francisco Bayeu, al no incluir la pintura en: *Catálogo*. Tampoco la incluye en un estudio posterior: *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Zaragoza, 1995); <http://ceres.mcu.es>; (junio 2012);

¹⁸ J. R. Buendía, *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, catálogo de la exposición, Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 1986, p. 18;

¹⁹ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 65-67 (fig. 37);

1. Antonio González Velázquez (?), *Agonía de san Antonio abad*, Museo de Zaragoza;

[Foto en:] Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 32-33 (fig. 15);

2. Francisco Goya, *Agonía de san Antonio abad*, h.1769-1770, Colección particular, Suiza.

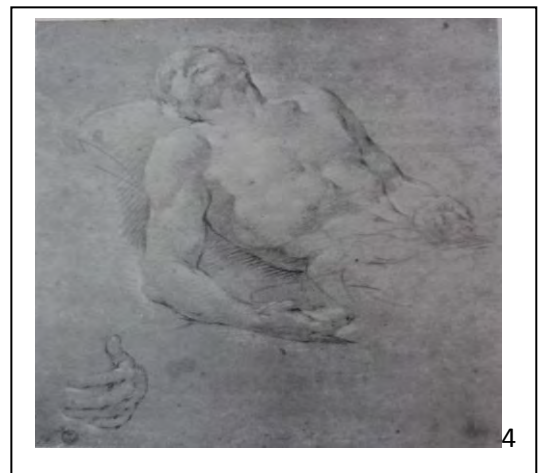
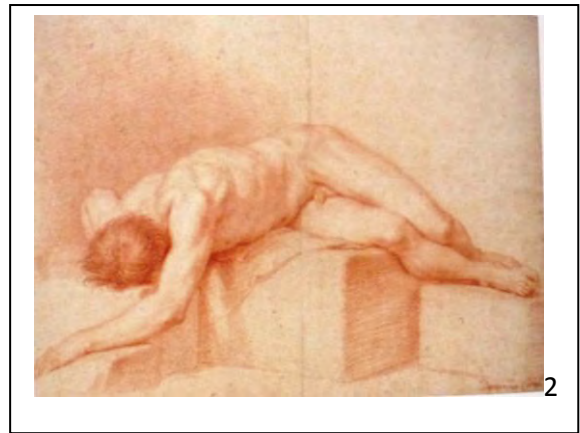
[Foto en:] Ibídem., p. 67 (fig. 37).

Por su parte, Ansón considera que Goya tuvo que pintar el cuadro, estando todavía en España, hacia 1766-1769, es decir antes de su viaje a Italia, basándose en la copia realizada por Francisco Bayeu²⁰.

En cuanto a la representación del hijo de Abraham, la influencia en Kuntze de la pintura de Corvi, *El sacrificio de Isaac*, no es tan evidente. El Isaac de la basílica de San Marcelo al Corso, en Roma, es un niño cuyo cuerpo débil contrasta con la figura fuerte y musculosa del padre. En el cuadro de Kuntze entre los cuerpos del joven y anciano no se destaca tal diferencia. Isaac tiene los brazos y las piernas fuertes, de un atleta, no de un adolescente. Las figuras para el cuadro de Kuntze tuvieron que tener varios preparatorios para conseguir la perfección y solidez en el dibujo, en las anatomías para plasmar el ideal escultórico de cuerpos, según los principios académicos, logrados en el cuadro definitivo. Esa forma de trabajar y diseñar, partiendo de estudios preparatorios detallados, sí se puede relacionar con los dibujos preparatorios de Pompeo Batoni y Domenico Corvi, así como con sus academias, dibujos acabados de desnudos masculinos, de Pompeo Batoni, (*Estudio de un hombre moribundo a medio cuerpo, y de una mano; Estudio de un hombre moribundo a medio cuerpo*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, en Florencia; *El desnudo masculino sentado*, 1779, Museo de Zaragoza) y de Domenico Corvi, (*Estudio de desnudo masculino tumbado*, Museo de Zaragoza)²¹.

²⁰ Arturo Ansón Navarro, *Goya..., op. cit.*, pp. 60, 77;

²¹ Isa Belli Barsali, *Mostra di Pompeo Batoni. Catalogo*, Lucca, 1967, fig. 64-65; José Ignacio Calvo Ruata, «Las obras, catálogos: 31; 33», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, pp. 185-187; vol. 2, pp. 34-35 (cat. 31; 33);



Arturo Ansón Navarro, Ricardo Centellas, *Goya y sus comienzos académicos. Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Siglos XVI-XVIII*. Catálogo exposición 10 de octubre- 15 de diciembre, 1996, Zaragoza, 1996, pp. 50, 148-149, 154-155;

1. Pompeo Batoni, *El desnudo masculino sentado*, Museo de Zaragoza;

[Foto en:] José Ignacio Calvo Ruata, «Las obras, catálogos: 31; 33», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, pp. 185-187; vol. 2, p. 35 (cat. 33);

2. Domenico Corvi, *Estudio de desnudo masculino tumbado*, Museo de Zaragoza;

[Foto en:] *Ibidem.*, pp. 185, 187; vol. 2, p. 34 (cat. 31);

3. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;

4. Pompeo Batoni, *Studio di uomo morente a mezza figura, e di mano*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia;

[Foto en:] Isa Belli Barsali, *Mostra di Pompeo Batoni. Catalogo*, Lucca, 1967, fig. 64;

5. Pompeo Batoni, *Studio di uomo morente a mezza figura*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia;

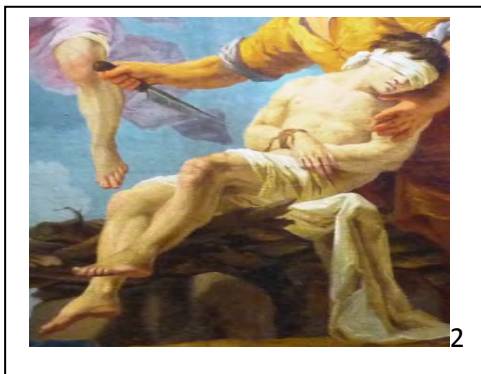
[Foto en:] *Ibidem.*, fig. 65.

El sacrificio de Isaac (D00047), de Alonso Cano es un dibujo en aguada con trazos de lápiz, pluma y tinta parda, de 1650-1652, conservado en el Museo Nacional del Prado²². Es un dibujo de especial interés para el estudio, dado que es la única representación encontrada por la autora en la que la figura de Isaac dibujada por Cano, recuerda a Isaac de Kuntze. El joven semidesnudo está dispuesto de la misma manera sobre la pira de leña, tiene los ojos vendados y las piernas colocadas de la misma forma. El dibujo tiene dos parches pegados, uno sobre la cabeza de Abraham, que antes tenía los rasgos de un hombre joven, luego la “primera cabeza” fue cambiada, y el otro sobre el hombro del ángel.

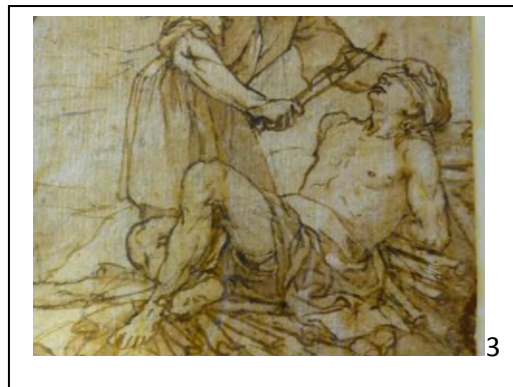
²² Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), N^o catálogo: D00047;



1

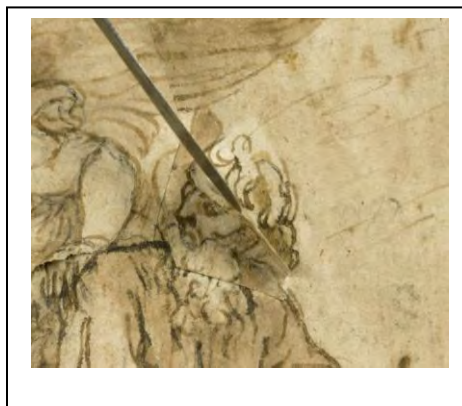


2



3

1. Alonso Cano, *El sacrificio de Isaac*, 1650-1652, Museo Nacional del Prado, nº catálogo: D00047;
2. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;
3. Alonso Cano, *El sacrificio de Isaac*, detalle, 1650-1652, Museo Nacional del Prado, nº catálogo: D00047.



La cabeza de Abraham

Alonso Cano, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Museo Nacional del Prado, nº catálogo: D00047;

La representación de ángel en *El sacrificio de Isaac* de Tadeusz Kuntze y en otras pinturas

El ángel en la pintura de Kuntze, el mensajero de Dios, entra en la escena con paso de baile, elegante y esbelto, con un brazo señalando el cielo, en referencia al mandato divino, y con otro preparado a detener el golpe mortal del patriarca bíblico. Su actitud contrasta con la inmovilidad de Isaac y el movimiento en suspense de Abraham. El ángel, al igual que otras figuras, está representado con gran detallismo, como si se tratara de una escultura. Para acoplar su cuerpo a la curvatura del tondo, está representado ligeramente inclinado, envuelto en finísimos paños transparentes, de colores claros, violetas y blancos plateados.

El ángel mancebo que trae el mensaje divino en *El sacrificio de Isaac* recuerda por su actitud y figura al ángel que ayuda a la Virgen en la asunción, en el fresco *La Asunción de la Virgen* (1765-1769), de la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano. Ambos trabajos, según la cronología admitida en el presente estudio, se ejecutaron en fechas cercanas. Kuntze representa a los seres angelicales de manera muy similar, se observa en ellos el mismo tratamiento de ropajes, paños casi transparentes, que envuelven sus cuerpos como si se tratara de una segunda piel. También es notable la insistencia en

los aspectos psíquicos, la sensualidad e incluso timidez en la mirada, la delicadeza de los movimientos, elegancia y sonrisa con que se dirigen a sus locutores. Esos aspectos también caracterizan a los ángeles de la iglesia romana de Santa Catalina de Siena, que “observan” al espectador con curiosidad pero nunca con autoridad.



1. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;
2. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;
3. Tadeusz Kuntze, *Los ángeles*, a *chiaroscuro*, iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma.

El ángel de la escena del sacrificio se puede comparar con otro ángel mensajero representado por Tadeusz Kuntze, en el lienzo *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, en la iglesia S. Pedro, S. Pablo y la Virgen María, en Castelmassimo.

Este ángel lleva una gran cruz de madera, sus movimientos también son de enorme elegancia, recuerdan los pases de baile, su túnica y manto se mueven en el aire, creando unos rebuscados pliegues que envuelven su figura.



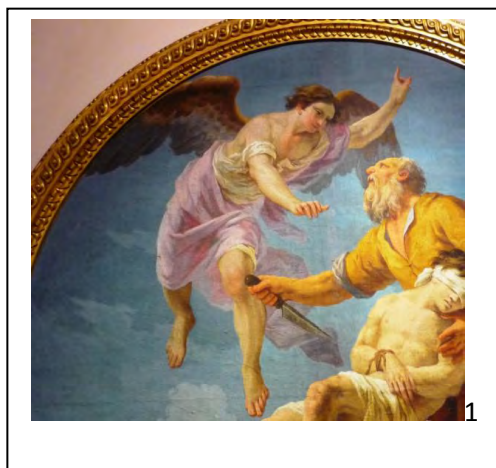
El ángel mensajero

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia S. Pedro, S. Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;

Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;

Los ángeles de Kuntze, son ángeles que se alejan de los seres autoritarios representados en las pinturas de Giaquinto pero que se pueden comparar con los ángeles del artista italiano en cuanto a los valores cromáticos, tonalidades brillantes, rosados, dorados, azulados, blanquecinos, y sus ropajes, paños transparentes con que están representados. La forma con que se mueven en el aire, su vuelo, tiene ritmo que caracteriza, por ejemplo al arcángel que abate a Lucifer, pintado por Corrado Giaquinto *San Miguel arcángel abatiendo a Lucifer*, conservado en los Museos

Vaticanos. El arcángel de Giaquinto es más expresivo y más combatiente que el de Kuntze siendo al tiempo menos musculoso, dada la menor insistencia en el dibujo de las anatomías. Sin embargo, la fuerza mortal del brazo de Abraham con el cuchillo, recuerda el puñal sujetado por el arcángel representado por Giaquinto.



1. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;

2. Corrado Giaquinto, *La Inmaculada Concepción con el profeta Elías*;

[Foto en:] Fernanda Capobianco, «Catálogo», [En:] Corrado Giaquinto y España, Palacio Real: Madrid, 2006, pp. 126-127 (nº catálogo: 13);

3. Corrado Giaquinto, *San Miguel arcángel abatiendo a Lucifer*, Museos Vaticanos;

[Foto en:] Katia Fiorentino, «Catálogo», [En:] Corrado Giaquinto y España, Palacio Real: Madrid, 2006, pp. 128-129, (nº catálogo: 14);

El sacrificio se desarrolla al aire libre, en el campo, en medio de una naturaleza salvaje inhóspita, donde la única referencia a la flora son unas zarzas. A falta de arquitecturas, y la imposibilidad de introducirlas, el pintor utiliza otros medios para potenciar la perspectiva, como la vista de la escena de abajo arriba, y la ubicación en la parte inferior, en primer término, de algunos objetos que completan la escenografía, un

brasero para la lumbre y un manto azul. El brasero pintado por Kuntze es un objeto interesante, por su forma recuerda los braseros utilizados en España, y es más rústico que el representado en el cuadro de Corvi.



Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;

Además entre las zarzas se encuentra atrapado un carnero, apenas destaca en segundo plano, detrás de Abraham. El animal y su sacrificio es la solución y, en realidad, la víctima final de la inmolación, en lugar de Isaac a quien salva la vida. El animal recuerda a la cierva enviada por Diana con el mismo fin, para detener el sacrificio de Ifigenia.

En el cuadro no aparecen ningunos elementos arquitectónicos, tan característicos en las pinturas de Kuntze. El altar construido sobre un promontorio, como si se tratara de un altar de piedras, de la época neolítica, con leña encima, es la única “construcción” representada en el cuadro.

Bibliografía sobre *El sacrificio de Isaac* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 864 (fig. 856), 878; [Nota:] sin cronología;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; [Nota:] sin cronología;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43; [Nota:] La información general sobre la existencia de trabajos de Kuntze en la iglesia de Santa Agnese in Agone;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 83 (nr 136).



VII-2.1.- Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, h.1765;

Iglesia de San Barbato, Casalattico

Título: *Virgen del Rosario con san Felipe*¹; *Madonna del Carmine y san Felipe Neri*²; *Virgen del Carmelo con Santos*³; *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*⁴; *Virgen con Santo Neri*⁵;

Fecha: h.1765⁶; posterior a 1765⁷;

Técnica: óleo⁸; óleo sobre lienzo. 1,50 x 2,20 m. Restaurado por S. Donnini, en 1960⁹.

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Frosinone, Casalattico.

¹ Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 98); [Nota:] No se especifica que se trata de san Felipe Neri, dato importante porque puede inducir a una confusión, hay varios santos con este nombre, san Felipe Apóstol, san Felipe de Jesús, san Felipe Benicio, san Felipe de Agira, san Felipe de Gortina, etc.;

² Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 93 (fig. 3), 94; Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, p. 46;

³ Corrado Maltese, *Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Palazzo della Provincia, Frosinone, 1961, p. 54, il. 79;

⁴ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; [Nota:] En el estudio se ha optado por este título.

⁵ Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524;

⁶ *Ibidem.*, p. 524;

⁷ Corrado Maltese, *op. cit.*, p. 54; Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 98);

⁸ Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 98);

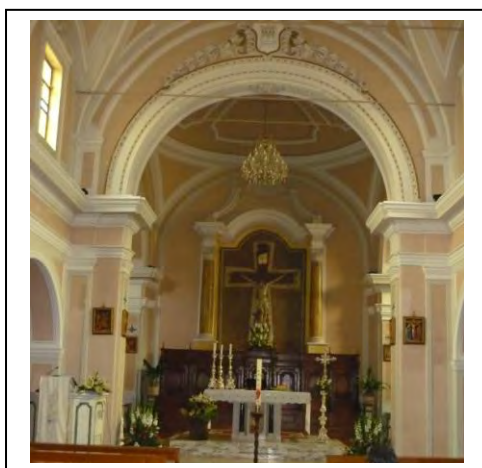
⁹ Corrado Maltese, *op. cit.*, p. 54;



Fachada de la iglesia

Iglesia de San Barbato, Casalattico.

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia parroquial de San Barbato¹⁰, altar lateral, lado del Evangelio; El lienzo no está expuesto en el altar mayor, tal como explican algunos autores¹¹, es un error, en el altar mayor se encuentra un crucifijo; Dolański proporciona erróneamente el dato sobre el patrón de la iglesia, no se trata de Santa Bárbara (*sic*)¹² sino de San Barbato.



El interior de la Iglesia de San Barbato, Casalattico.

¹⁰ Ibídem., p. 54; Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 370; Andrzej Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 524;

¹¹ Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 98);

¹² Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 98);

Datos generales sobre la iglesia:

Se trata de una pequeña iglesia parroquial dedicada a San Barbato, obispo del siglo VII, célebre por su santidad. El templo fue construido en 1517 y posteriormente remodelado en los siglos XVII y XVIII, cuando recibió el aspecto actual. Tiene tres naves con capillas laterales, en el brazo izquierdo del transepto se encuentra la capilla dedicada al Santísimo Sacramento¹³.

Datos generales y estudio de la obra

El cuadro *Virgen del Rosario con san Felipe Neri* que se encuentra en el altar lateral de la iglesia de San Barbato, en Casalattico, fue por primera vez dado a conocer al público, en la «Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio», celebrada en 1961. El catálogo de esa exposición contenía datos relevantes sobre el lienzo¹⁴. Casi diez años más tarde, Erich Schleier incluyó la obra de Casalattico en su artículo dedicado a las pinturas desconocidas del artista polaco, el cuadro sirvió como punto de partida para estudiar la actividad del pintor en los conventos agustinos, en la región del Lacio y para atribuir a Kuntze la decoración del ábside central y la nave, de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina¹⁵. Posteriormente, Zuzanna Prószyńska en el *Diccionario de artistas (...)* (1986) otorgó sin dudas a Kuntze la autoría del lienzo en el altar de la nave lateral de la iglesia aunque subrayó que, “hasta ahora, la obra no ha sido documentada”¹⁶.

La pintura representa a la Virgen María sentada en un trono, con el Niño Jesús, a quien levanta en sus brazos, en el momento de la entrega de un rosario al santo, arrodillado a sus pies. En la parte inferior izquierda del cuadro, un ángel rescata a un joven del

¹³ www.casalattico.com; (julio 2012)

¹⁴ Corrado Maltese, *op. cit.*, pp. 53-54, il. 79;

¹⁵ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 93 (fig. 3), 94, 96-97,;

¹⁶ Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 370;

purgatorio, mientras que otros penitentes solicitan su ayuda. En lo alto, sobrevuelan *putti* que asisten a la escena del milagro. Tal como sugiere el título del lienzo de la iglesia de Casalattico, se trata de una representación de la Virgen del Rosario, vestida con manto azul y túnica rosa. El rosario (*rosarium*), elemento fundamental de la escena, se relaciona etimológicamente con una corona de rosas, dado que sus cuentas representan rosas blancas y rojas que como explica Louis Réau “se reemplazaron por bolas de dos clases, las más grandes para los *Pater* que comienzan cada decena, y las más pequeñas para los *Ave*”. Hay que subrayar que la representación iconográfica de la Virgen del Rosario es bastante tardía y no aparece hasta el siglo XV, siendo contemporánea a la devoción mariana de la *Virgen de los Siete Dolores*. Sin embargo, gracias a la Orden de los dominicos que se dedicó a instituir las cofradías del Rosario, su culto se difundió con gran rapidez. En España tuvo un gran arraigo, no sólo por la importancia de las órdenes dominicas, sino también porque el papa, en 1571, atribuyó a la Virgen del Rosario el mérito de la victoria de Lepanto sobre los turcos. Para las representaciones iconográficas de la Virgen del Rosario se partía del modelo de la Virgen de Misericordia, representación también difundida por los dominicos, en la que la Virgen extendía su manto sobre los santos mientras los ángeles colocaban una corona de rosas sobre su cabeza. Posteriormente, esa representación fue sustituida por otra, también apropiada por los dominicos. Se trataba del modelo de la *Virgen de los siete Dolores* o *de los siete Gozos*, envuelta en una aureola¹⁷.

En la iglesia de Casalattico, el Niño Jesús está representado casi desnudo, sólo lleva un paño. Con una mano sostiene el manto de la madre y con la otra un ramo de azucenas blancas que entrega a san Felipe Neri, que según los textos hagiográficos, recibió el rosario y las azucenas durante una aparición de la Virgen. El tema era muy difundido en el arte italiano del siglo XVII, donde se ilustraban las apariciones de la Virgen también a otros santos, Domingo de Guzmán, Francisco y Antonio de Padua. La azucena blanca que recibe san Felipe Neri es símbolo de la pureza de la Virgen, su atributo, una de sus invocaciones místicas y, a la vez uno de los símbolos parlantes del

¹⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona, 1997, pp. 129-130;

santo¹⁸. Kuntze representa a san Felipe Neri como un hombre maduro, con calvicie, barba gris, ojos pequeños y nariz aguileña, con una mano apoyada sobre el corazón, viste el hábito de oratoriano, con traje talar, sotana con casulla. El rosario que le entrega la Virgen recuerda la vocación mariana en las oraciones de la comunidad religiosa que representa San Felipe Neri que era un santo místico, nacido en Florencia, el fundador de la Congregación del Oratorio, instalada en Roma, junto a la iglesia de Santa María in Vallicella (posteriormente, denominada la Iglesia Nueva). La vida de la nueva comunidad estaba regida por la oración y la caridad, su fundador en el momento de su muerte (1595) le rodeaba la fama de bondad. En 1622, fue canonizado junto a san Ignacio, san Francisco Javier, santa Teresa y san Isidro. Los oratorianos tras su muerte empezaron a llamarse *felipinos*, se le reconocía por su música, el nuevo género musical, el *oratorio*.

El cuadro describe un milagro del año 1594, cuando al santo gravemente enfermo, se le apareció la Virgen con el Niño Jesús en brazos, rodeada de ángeles, para bendecir la nueva comunidad¹⁹. El santo indica con la mano la parte inferior del cuadro, con una personificación del Pecado y las ánimas penitentes, porque el rosario resguardaría de las penas del Infierno o del Purgatorio a quienes lo llevarsen. Una de las almas que aparece en el cuadro, un hombre joven, es rescatado del purgatorio por un ángel, gracias a la intercesión del santo. Además, la escena representada alude a la actividad caritativa de san Felipe Neri en Roma, donde atendía a los pobres y a los necesitados en espíritu. Mientras que otras ánimas levantan las manos en gesto de oración.

¹⁸ Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000, pp. 267, 450; Louis Réau, *op. cit.*, p. 515;

¹⁹ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 514-515; Luis Monreal y Tejada, *op. cit.*, p. 267; Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, 2003, pp. 134-140; Ángel Alba Alarcos, *San Felipe Neri en el arte español*, Alcalá de Henares, 1996, pp. 13, 27-28;

La *Virgen del Rosario con san Felipe Neri* en relación con las pinturas de Tadeusz Kuntze y de otros artistas



Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, h.1765, Iglesia de San Barbato, Casalattico

La *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, forma parte de una serie de lienzos pintados por Tadeusz Kuntze, dedicados a la temática mariana, entre ellos, se encuentra también, la *Virgen con el Niño Jesús, santo Domingo y santa Catalina* rodeados de varios ángeles, de la iglesia de San Antonio, en Soriano nel Cimino. Igual que en Casalattico, en la parte central del lienzo Kuntze representó a la Virgen con el Niño Jesús en brazos que se dirige a santo Domingo. En el primer plano, se encuentra de rodillas santa Catalina que participa en el milagro y un ángel con azucena, el atributo de la santa. La composición con los fondos arquitectónicos, el autorretrato de Kuntze, detrás de la figura del santo, los *putti* que sobrevuelan el espacio celestial relacionan el lienzo con otros trabajos del artista dedicados al tema mariano.



Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño, santo Domingo y santa Catalina*, Iglesia de San Antonio, Soriano nel Cimino.

Otro trabajo de Kuntze con el tema mariano es, *Santa Mónica*, en la Iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, cuya composición, la gama cromática de tonalidades luminosas, la representación de la Virgen y sus gestos son muy similares a la representación de Casalattico. En Soriano nel Cimino, igual que en Casalattico, el pintor enlaza por medio del símbolo parlante de los santos agustinos, el cinturón de cuero, dos escenas que transcurren en el interior de un templo. La escena principal narra el milagro de la entrega del sagrado objeto a santa Mónica, por parte de la Virgen y la secundaria, representa a san Agustín, hijo de la santa titular, y su actividad religiosa. Igual que en Casalattico, el milagro se desarrolla en el espacio terrenal, en el que, en clara referencia a lo divino la Virgen envuelta en brumas desciende de los cielos y entra, en compañía de varios ángeles, en el plano humano.



Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino

En el grupo de trabajos con la representación del tema mariano pintados por Tadeusz Kuntze, hay que incluir un lienzo que se encuentra en una Colección privada española. El trabajo hasta ahora no ha sido atribuido al artista polaco, tampoco está claro su título. La obra tiene hasta ahora ha sido atribuida a diferentes autores, Corrado Giaquinto, *Virgen con el Niño y una Santa*²⁰, también a Antonio González Velázquez, con el título, *Santa Bárbara* (ca.1760-1762)²¹.

²⁰ Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 139-140, lám. XXVI; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Palacio Real: Madrid, 2006, p. 232 (nº catálogo: 61);

²¹ José Manuel Arnaiz, *Antonio González Velázquez*, Madrid, 1999, p. 102;



Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, Colección particular;

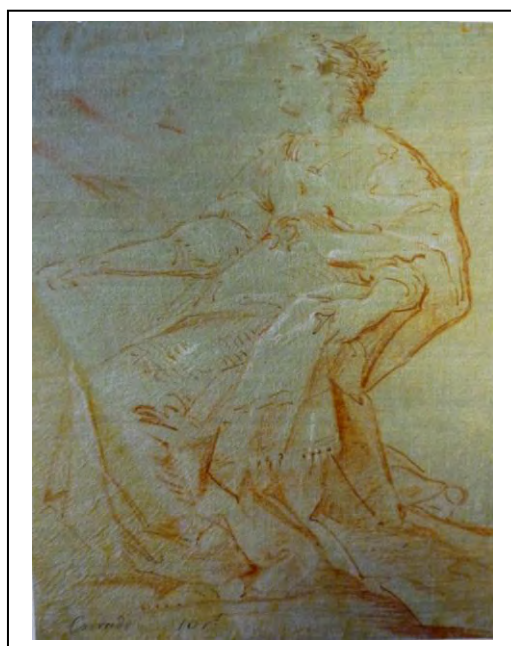
[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

El estilo pictórico de Kuntze es muy próximo a Corrado Giaquinto, en la composición, en la representación de figuras y las soluciones cromáticas. Por ello, la obra del pintor polaco se confunde con los trabajos de Giaquinto e incluso con la de su discípulo español, Antonio González Velázquez. Fue también el caso del boceto *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado²², que demuestra las estrechas relaciones

²² [Nota:] Véase el estudio «Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, Museo Nacional del Prado»;

estilísticas entre la obra de ambos artistas y la gran influencia que ejerció Giaquinto en el pintor polaco.

En el año 1972, en el catálogo de la *Galería Velázquez* se publicó una fotografía del cuadro titulado, *Escena religiosa*, un boceto para un fresco no determinado, atribuido a Corrado Giaquinto²³, en el que se encuentran los mismos elementos estilísticos y compositivos que en el lienzo, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, de Tadeusz Kuntze. El profesor Jesús Urrea (1977) hizo un estudio detallado del lienzo, titulándolo *Virgen con el Niño y una Santa*, señalando que se trataba de una “obra menor” de Corrado Giaquinto, dado que el Niño y la Virgen carecían de excesiva calidad pictórica y que sólo la Reina-Virgen que vencía el Pecado era artísticamente la mejor lograda. Urrea destacó la relación estilística y compositiva con el dibujo titulado por él, *España*, D01190, conservado en el Museo Nacional del Prado²⁴.



Corrado Giaquinto, *Santa Bárbara (Santa Catalina)*, D01190, Museo Nacional del Prado;

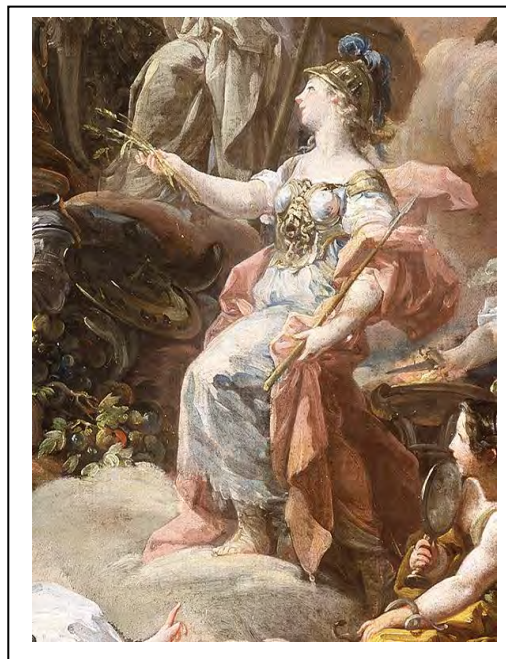
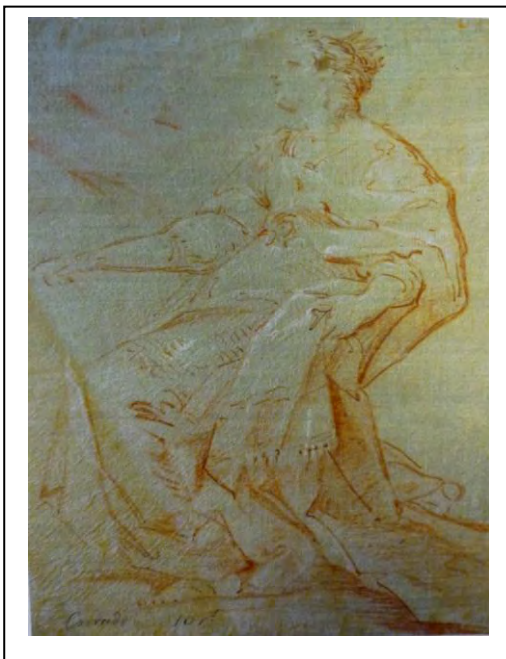
²³ VV.AA., *Galería Velázquez. Exposición extraordinaria de pintura, siglos XV al XX*, Madrid, 1972, pp. 60 (il), 61;

²⁴ Jesús Urrea Fernández, *op. cit.*, pp. 139-140, lám. XXVI; Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), nº catálogo: D01190;

El dibujo D01190 (procedente del legajo Pedro Fernández Durán, F.D. 300, realizado con sanguina y toques de clarión sobre el papel gris verdoso, teñido de temple rojo, en la parte inferior, con dos inscripciones hechas posteriormente, “Corrado” y “10 rs.”), fue identificado como *Santa Catalina*, por el profesor Pérez Sánchez, en 1971. Según el investigador, se trataba de un estudio preparatorio, atribuido a Corrado Giaquinto, para una alegoría de España, una figura central en el fresco para la bóveda de la escalera del Palacio Real de Madrid. Sin embargo, existen algunas diferencias entre la pintura definitiva del Palacio y el dibujo del Prado, el personaje femenino lleva una corona en vez de un casco, tampoco porta el cetro, ni espigas²⁵. En el catálogo de los dibujos del Prado, Manuela Mena aceptó el título propuesto por Pérez Sánchez, *Santa Catalina*, y señaló que fue “considerado en su tiempo como preparatorio para la figura de España” para el fresco de Giaquinto, en la escalera principal del Palacio Real de Madrid, fechándolo entre 1760 y 1762²⁶. Se ha visto que no se trataba de un dibujo preparatorio para el fresco de la bóveda del Palacio Real, una cuestión abierta por Pérez Sánchez.

²⁵ Alfonso E. Pérez Sánchez, «En torno a Corrado Giaquinto», [En:] *Archivo Español de Arte*, 1971, p. 399, lámina VII; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo», *op. cit.*, p. 232 (nº catálogo: 61); *Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado*, *op. cit.*, nº catálogo: D01190;

²⁶ Manuela B. Mena Marqués, *Catálogo de dibujos VII. Dibujos italianos del siglo XVIII*, Museo del Prado: Madrid, 1990, pp. 82, 304 (fig. 146);



Santa Catalina y la alegoría de España. No se trata de un dibujo preparatorio para el fresco

Corrado Giaquinto, Santa Bárbara (*Santa Catalina*), D01190, Museo Nacional del Prado;

Corrado Giaquinto, *España rinde homenaje a la Religión y a la Fe*, detalle, P06715, el modellino para el fresco en la bóveda de la escalera, Palacio Real de Madrid;

[Foto en:] Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: P06715.

Sin embargo, Arnaiz considera que el autor del cuadro, *La Virgen con el Niño y una Santa*, al que da otro título, *Santa Bárbara*, no es Corrado Giaquinto, tal como sostienen Urrea²⁷ y Pérez Sánchez²⁸, sino Antonio González Velázquez. El autor destaca que la mano del pintor puede verse en “las luces en el Diablo” tan características para su estilo, y que el cuadro se puede relacionar con, *La lección de Aristóteles a Alejandro*. Al mismo tiempo, Arnaiz considera que el dibujo preparatorio del legajo de Fernández Durán (D01190, Museo Nacional del Prado), sí es de Corrado

²⁷ Jesús Urrea Fernández, *op. cit.*, pp. 139-140, lám. XXVI;

²⁸ Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo», *op. cit.*, p. 232 (nº catálogo: 61);

Giaquinto y es un testimonio de una estrecha colaboración entre Giaquinto y González Velázquez, quien lo tomó como modelo para el lienzo, *Santa Bárbara*²⁹.



Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, Iglesia de San Barbato, Casalattico;

Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, Colección particular;

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

El cuadro, *Virgen con el Niño y una Santa*, representa la escena en la que la Virgen, vestida con manto y túnica, sentada sobre un trono, con el Niño Jesús, envuelto con un paño, entrega un ramo de azucenas a una mujer que pisa un libro e indica con el dedo a un hombre tumbado en el suelo. El pintor representó varias figuras secundarias, detrás de la santa asoman dos testigos del milagro, entre las nubes, vuelan unos angelotes.

²⁹ José Manuel Arnaiz, *op. cit.*, p. 102;

También hay una palmera y dos edificios, uno con torre. La figura arrodillada a los pies de la Virgen y el Niño Jesús es una santa, identificada como santa Bárbara, tal como había señalado José Manuel Arnaiz³⁰. Sin duda, se trata de aquella virgen y mártir del siglo III, dada la presencia de los atributos que siempre la acompañan, la corona que lleva sobre la cabeza, la palmera como elemento del paisaje, símbolo de su martirio, la torre con tres ventanales en la que fue encarcelada y que alude a la adoración de la Santísima Trinidad, y un personaje abatido a sus pies, la personificación del pecado, su verdugo, Dióscoro. Todos estos elementos aluden a Santa Bárbara, cuyo padre celoso de su belleza, para alejarla de la religión cristiana, la encerró en una torre. El bautismo de su hija le enfureció e decidió matarla que lo intentó repetidas veces pero Bárbara de forma milagrosa siempre conseguía salvarse. El tribunal de jueces le sometió a tremendas torturas pero no consiguió a que abnegase de su fe. Finalmente, su padre al decapitarla en el monte fue abatido por un rayo. En la Edad Media, la hagiografía acerca de santa Bárbara fue popularizada por Santiago de Vorágine, en *La leyenda dorada*³¹.

Los lienzos, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, y *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, tienen muchos puntos en común que permiten estudiarlos como obras del mismo artista. La disposición de la figura de la Virgen con el Niño en los brazos, sus vestiduras con los pliegues marcados y su peinado, son los mismos. La Virgen sujeta con la mano derecha al Hijo, inclina ligeramente la cabeza al dirigirse al santo que se arrodilla a sus pies, para recibir su bendición y el ramo de azucenas.

³⁰ José Manuel Arnaiz, *op. cit.*, p. 102;

³¹ Juan Carmona Muela, *op. cit.*, pp. 38-40; Louis Réau, *op. cit.*, pp. 169-178; Santiago de la Vorágine, «Santa Bárbara», [En:] *La leyenda dorada*, t. 2, Madrid, 1997, pp. 896-903;



Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico;

Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y una Santa*, detalle, Colección particular;

Al comparar la figura de la Virgen del lienzo, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, con otros trabajos documentados del artista polaco, se puede ver entre ellos, una gran similitud en los rasgos de la cara de la Virgen y otros personajes, y la misma manera de situar las figuras dentro de la composición. Se trata, sobre todo, de los lienzos de la década de los años setenta del siglo XVIII como, la virgen en *Santa Mónica*, h.1776, de la Iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, o el ángel mensajero en *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, 1770, en la Iglesia San Pedro, San Pablo y la Virgen María, en Castelmassimo, tal como se puede observar en la

presentación gráfica adjunta. Estas similitudes apoyan aún más la tesis de que la *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, conservada en la Colección española también es una pintura de Tadeusz Kuntze.



Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, detalle, Colección particular;

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico;





Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia S. Pedro, S.Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;

Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, detalle, Colección particular;

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

También se puede señalar una relación estilística y compositiva entre la figura de san Felipe Neri y santa Bárbara, con su actitud demuestran la obediencia y sumisión ante la Virgen y el Niño Jesús, ambos personajes tienen la misma disposición del cuerpo, la cabeza de perfil, levantada hacia arriba, los gestos de las manos son los mismos, con la derecha indican una escena en la parte inferior del lienzo. El dibujo del Museo Nacional del Prado (D01190) se parece en los aspectos compositivos a la figura de santa Bárbara en el cuadro *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, la santa tiene la misma disposición de brazos, con la mano derecha indica algo fuera del marco pictórico, su vestimenta es similar y lleva una corona, sin embargo, el dibujo no es de Kuntze.



1



2



3

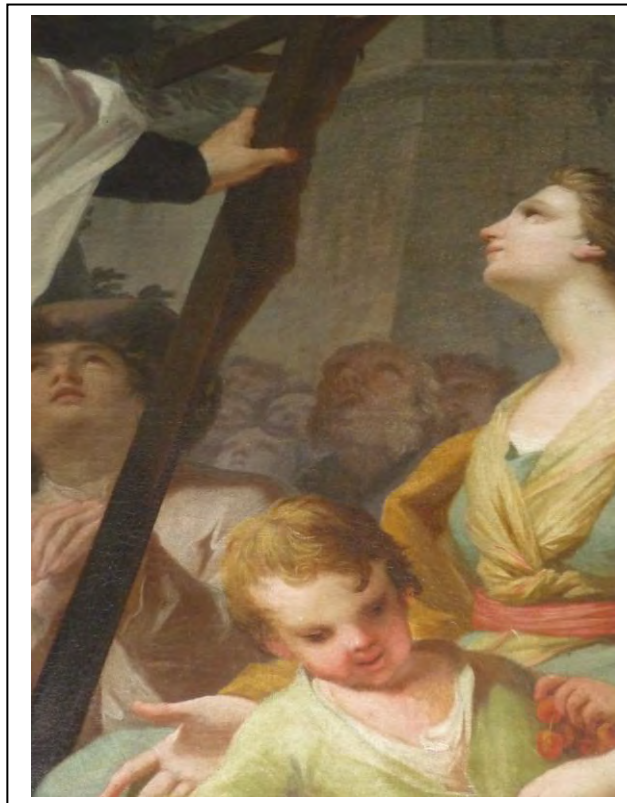
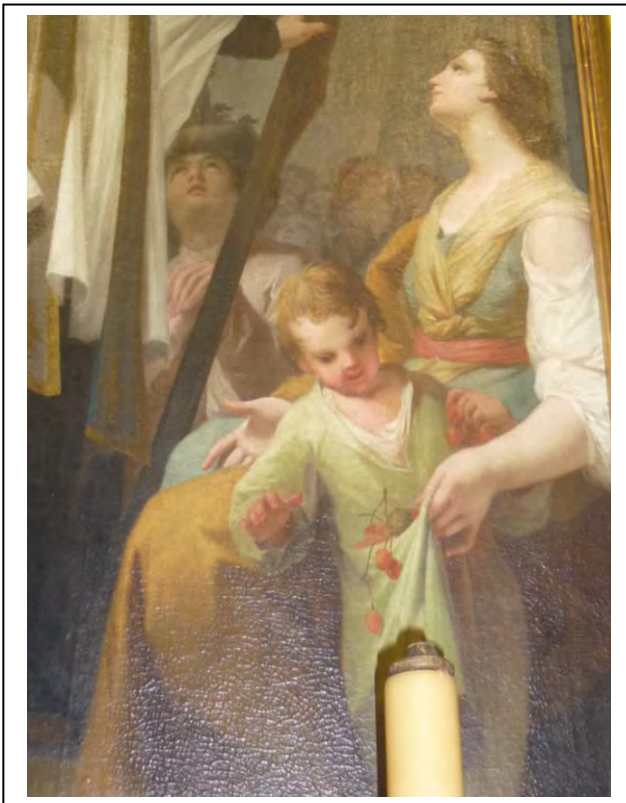
1. Corrado Giaquinto, *Santa Bárbara (Santa Catalina)*, D01190, Museo Nacional del Prado;

2. Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, detalle, Colección particular;

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

3. Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico;

Para reforzar aún más la autoría de Tadeusz Kuntze del lienzo, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, hay que referirse a una pintura de su etapa juvenil, cuando el artista trabajaba para el obispo Załuski. En Cracovia, en la iglesia de los Misioneros, se conserva el lienzo, *San Vicente de Paúl*, en la composición aparece una figura femenina, sus gestos de las manos, la cara, los abundantes ropajes, e incluso la manera de sujetar el vestido son idénticos que en la figura de santa Bárbara, del lienzo conservado en España.



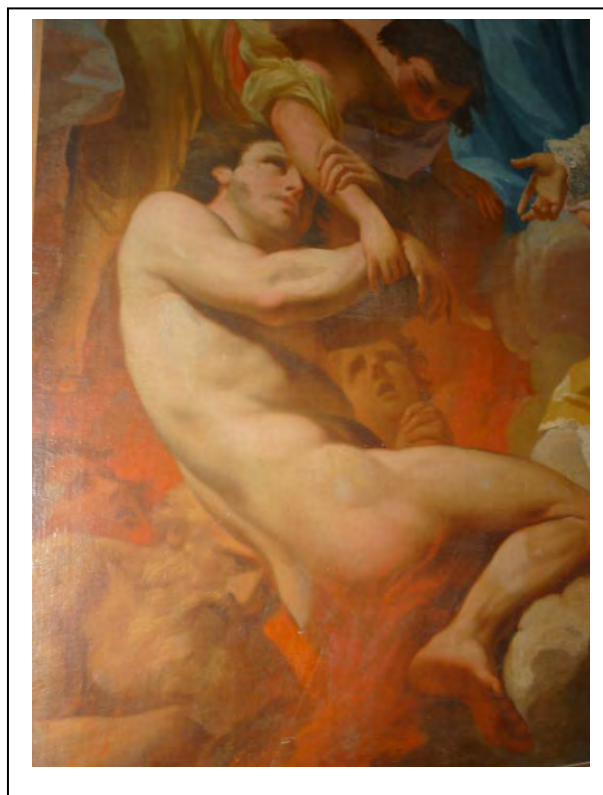
Tadeusz Kuntze, *San Vicente de Paúl*, Iglesia de los Misioneros, Cracovia

Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, Colección particular;

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

En ambos lienzos, las figuras de los santos titulares, san Felipe Neri y santa Bárbara, indican con la mano la escena que se desarrolla en la parte inferior izquierda. El santo señala a un ángel que rescata a una figura masculina del purgatorio, mientras que

Bárbara, una figura masculina abatida, que podría ser su padre, identificado con el mal.



Las figuras masculinas abatidas

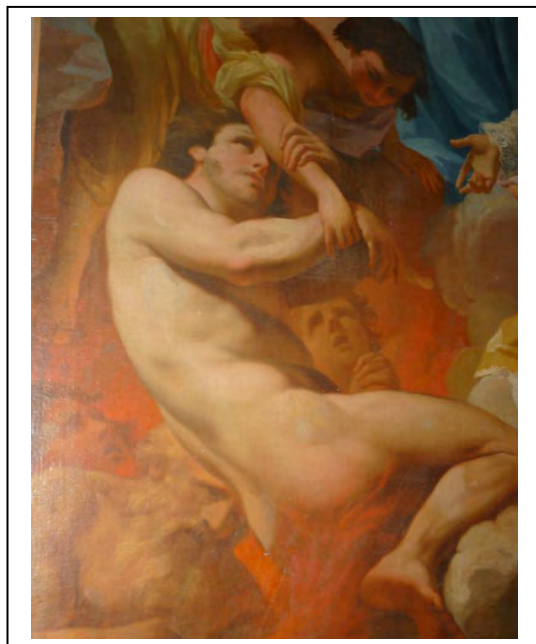
Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, detalle, Colección particular;

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico;

El personaje masculino representado en el infierno, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, de la iglesia de San Barbato, en Casalattico, es el mismo que está retratado en otros lienzos de Kuntze, *El martirio de san Bartolomé*, h.1765, y *Los discípulos de san Juan Bautista*, h.1765, para la iglesia de San Andrés Apóstol, en Veroli. Se aprecia el mismo trato de formas y movimientos forzados, un nexo estilístico que también lo destacó Erich Schleier en su artículo, relacionando la pintura de Casalattico con un lienzo firmado por Kuntze, que se encuentra en la iglesia de San Pedro, San Pablo y la

Virgen María, en Castelmassimo, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*. El profesor justificaba tal atribución indicando, el estilo luminoso característico del pintor, el énfasis en los movimientos y los escorzos forzados³².



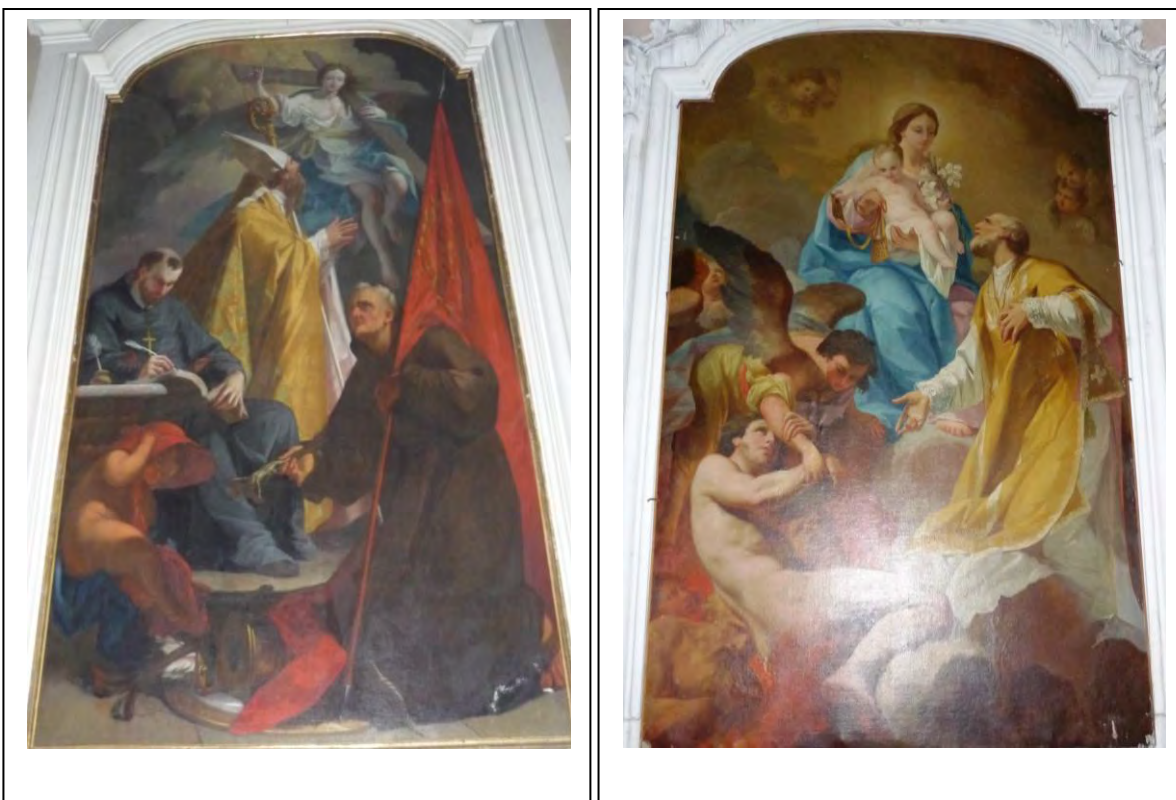
Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico;

Tadeusz Kuntze, *Los discípulos de San Juan Bautista*, Iglesia de San Andrés Apóstol, Veroli;

[Foto en:] Corrado Maltese, *Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, Palazzo della Provincia, Frosinone, 1961, il. 78;*

Tadeusz Kuntze, *El martirio de san Bartolomé*, detalle, Iglesia de San Andrés Apóstol, Veroli.

³² Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 861-863 (fig. 855), 877;

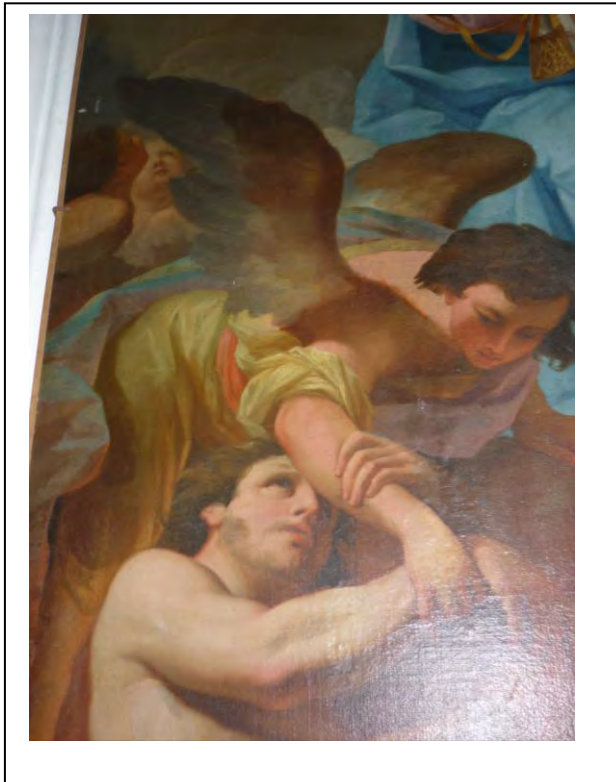


Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, Iglesia de San Barbato, Casalattico;

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, Iglesia S. Pedro, S. Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;

En la *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, no aparece la figura del ángel adulto, solamente las cabezas aladas a los pies de la Virgen sobre una nube. Erich Schleier relaciona al ángel pintado a la derecha de san Ambrosio del fresco de Gregorio Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, en la sacristía de la iglesia de la *Santissima Trinità degli Spagnoli*, en Roma, con el ángel representado por Kuntze en Casalattico en lo referente al tipo fisionómico, el escorzo y los valores cromáticos³³.

³³ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 97, 100 (fig. 15);



El ángel

Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Casalattico;

Gregorio Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, sacristía de la iglesia *Santissima Trinità degli Spagnoli*, Roma.



En el lienzo, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, en el segundo plano, detrás de la figura de la santa, asoman dos jóvenes, que recuerdan por su manera de vestir a hidalgos polacos, uno de ellos lleva un gorro llamado *rogatywka*, el otro, un vestido largo, con botones, quizás un *kontusz*, aunque también podría tratarse de un vestido largo femenino. Su presencia refuerza la autoría de Tadeusz Kuntze, dado que el artista sitúa varios personajes, en segundo el plano, vestidos en ocasiones a la polaca, como en *El milagro de san Juan Cantius*, en el Museo Nacional de Varsovia; *La*

limosna de santo Tomás de Villanueva, de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina.



1



2



3

Los testigos (los curiosos)

1. Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, detalle, Colección particular;

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

2. Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, Museo Nacional, Varsovia;

3. Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, Iglesia de Sto. Stefano, Cave di Palestrina.

Las razones expuestas apoyan la tesis de que la pintura, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, debe considerarse de Tadeusz Kuntze, dadas las estrechas relaciones estilísticas y compositivas con otras obras suyas documentadas.

La cronología del lienzo y la elección del tema, dedicado a santa Bárbara que pisa un libro abierto, indica una estrecha relación con la cultura italiana del artista. Kuntze se apoyó también en la iconografía de la santa, como patrona del gremio de los libreros. En Roma, la iglesia *Santa Barbara dei Librari* está dedicado a este grupo. Como se ha visto en el estudio, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, se puede relacionar estilísticamente con, *San Vicente de Paúl*, en la iglesia de los Misioneros, en Cracovia, fechada hacia 1759, que fue uno de los últimos encargos del obispo Załuski. Considero que el lienzo, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, también debería fecharse en 1759, dada la cercanía compositiva con el lienzo de Cracovia.

Zagórowski señalaba la actividad artística de Tadeusz Kuntze alrededor la iglesia de santa Bárbara de Madrid³⁴, una importante fundación regia promovida por la reina Bárbara de Braganza. El cuadro *Virgen con el Niño y santa Bárbara* podría estar destinado a esta iglesia, como lienzo de altar lateral, teniendo en cuenta que el artista acudió a España por la invitación del rey Fernando VI, tal como lo testimonia la anotación de las *Crónicas* de la Orden de religiosas de la Visitación de Varsovia, “*Cet homme quitta la Pologne pour aller a la Cour d’Espagne ou il etait demandé et ne mit pas la dernière main a ce tableau*”³⁵.

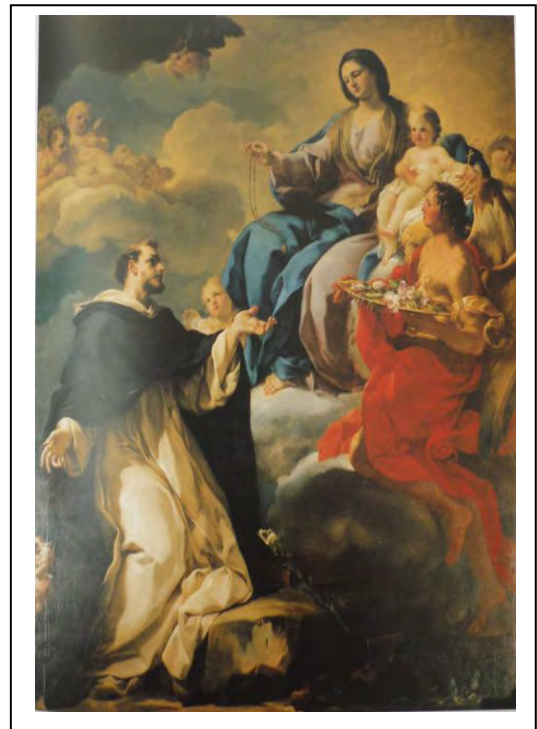
La obra de Kuntze conservaba las características del tardo rococó romano y napolitano, el artista se revelaba muy cercano a Corrado Giaquinto, su maestro Ludovico Mazzanti y, como apreció Erich Schleier, su pintura conservaba en la composición y la gama cromática, luminosa y transparente, los rasgos estilísticos de Sebastiano Conca, el maestro de Giaquinto y Stefano Pozzi³⁶. Los cuadro de Giaquinto que se presentan a continuación, ilustran la gran influencia que ejerció el italiano en la formación artística de Kuntze. En el lienzo, *La institución del Rosario*, (ca.1730), en la

³⁴ Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, p. 206;

³⁵ Janina Kraszewska, «Materiały do historii budowy kościoła ss. Wizytek w Warszawie», *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, V, nr 3-4, Warszawa, 1937, p. 323;

³⁶ Erich Schleier, «L’ultimo...», *op. cit.*, p. 96; Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859;

iglesia de San Domenico di Soriano, en Molfetta,³⁷ se representa al fundador de la Orden dominica, santo Domingo de Guzmán, en el momento de recibir el rosario de las manos de la Virgen, sentada en lo alto con el Niño Jesús en brazos, mientras a sus pies se arrodilla el santo titular. En el otro, Giaquinto representa la *Virgen del Carmine y el Arcángel Rafael con Tobías*, que tiene una estructura compositiva similar al anterior, la Virgen sentada sobre una nube con el Niño en brazos recibe a Tobías, acompañado del arcángel Rafael.



Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, Iglesia de San Barbato, Casalattico;

Corrado Giaquinto, *La institución del Rosario*, Iglesia de S. Domenico di Soriano, Molfetta;

³⁷ Pietro Amato, *Corrado Giaquinto «noto per il suo valore nella pittura»*, Molfetta, 2002, pp. 34, 35 (fotografía);



Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, Colección particular;

[Foto en:] Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, lám. XXVI;

Corrado Giaquinto, *Virgen del Carmine y el Arcangel Rafael con Tobías*, Pinacoteca diocesana, Molfetta;

[Foto en:] Pietro Amato, *Corrado Giaquinto «noto per il suo valore nella pittura»*, Molfetta, 2002, pp. 40-41 (fig. 2);

Bibliografía sobre *Virgen del Rosario con san Felipe Neri* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Corrado Maltese, *Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Palazzo della Provincia, Frosinone, 1961, pp. 53-54, il. 79;

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 93 (fig. 3), 94, 96-97;

Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; [Nota:] Se proporciona la información sobre la existencia de una pala de altar, en Casalattico;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 861, 877;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de cuadro religioso de Kuntze, en Casalattico;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 98); [Nota:] Información con errores, en la localización de la obra en la iglesia y el nombre de la provincia donde está se encuentra el templo y las confusiones en el título de la obra;

Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, p. 114;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, pp. 43, 46;

Nota: Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971; [Nota:] El autor no menciona las pinturas de Casalattico.

Bibliografía sobre *Virgen con el Niño y santa Bárbara* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

VV.AA., *Galería Velázquez. Exposición extraordinaria de pintura, siglos XV al XX*, Madrid, 1972, pp. 60 (il), 61;

Jesús Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 139-140, lám. XXVI.



VII-3.1.- Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, 1770-1776

Museo Nacional del Prado, Madrid;

Título: *Moisés en el Sinaí*¹; *Moisés recibiendo las tablas de la ley*²; *Moisés recibiendo las tablas con los Diez Mandamientos*³; *Moisés en el Sinaí recibe las tablas de un Ángel por la orden de Dios*⁴; *El Padre Eterno entrega las tablas de la ley a Moisés*⁵;

Fecha: En los catálogos del Museo Nacional del Prado, sin fecha⁶; Schleier tampoco propone una cronología⁷; Mangiante propone la década entre 1760 y 1770⁸; 1770-1776⁹;

Técnica: óleo sobre lienzo, pegado sobre un segundo soporte (lienzo); las medidas del boceto: 148 cm (alto) x 60 cm (ancho);

¹ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo*. Madrid, 1933, p. 691; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1942, p. 221; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1945, p. 225; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1949, p. 225; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1952, p. 232; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, 1963, p. 241; Xavier de Salas, *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, 1972, p. 241; Alfonso E. Pérez Sánchez (a cargo de), *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, 1985, p. 355; Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 80-81; Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: P02640; [Nota:] En el presente estudio se ha optado por este título;

² Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, (ed. undécima corregida y aumentada), Madrid, 1920, p. 486; Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 861 (fig. 851);

³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, p. 370; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 91 (nr 241);

⁴ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859;

⁵ Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 230, 234 (fig. 281);

⁶ [Nota:] Véase los *Catálogos* en la «Bibliografía sobre *Moisés en el Sinaí* de Tadeusz Kuntze», pp. 424-425;

⁷ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*; Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988;

⁸ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 234 (fig. 281);

⁹ [Nota:] La cronología propuesta por la autora de la tesis;

Localización de la obra: España. Madrid. Museo Nacional del Prado. Edificio Villanueva (Almacén). N° catálogo: P02640¹⁰;

Datos generales y estudio de la obra

El lienzo ingresó en la colección del museo por la Real Orden de 4 de marzo de 1916, cuando el Patronato aceptó, el 23 de diciembre de 1915, el legado de Pablo Bosch y Barrau. En el *Catálogo provisional* en el que por primera vez se incluía la obra de Kuntze, en el *Inventario de Nuevas Adquisiciones* (n° 1388), se copiaron las atribuciones de las obras, del anterior propietario. En él, como autor de la pintura se indicaba a “Jacinto Corrado de la Escuela Napolitana”, con el título “*Moisés recibiendo las tablas de la ley* (boceto para un techo).” La misma información se copió en el *Catálogo general del Museo* (1920), “sin que se hayan hecho más enmiendas ni correcciones que las absolutamente precisas para subsanar errores evidentes”. En el apartado *Legado de D. Pablo Bosch*, el lienzo figuró con el n° 8, catalogado como obra de “Giaquinto (Corrado), *Moisés recibiendo las tablas de la ley*, boceto para un techo, con las medidas: 1,48 m (alto), 0,60 m (ancho)”¹¹. En el siguiente catálogo (1933), el lienzo fue anotado con el título *Moisés en el Sinaí* repetido en las publicaciones posteriores¹², a partir de la publicación del *Catálogo de los cuadros* (1942) la obra de Kuntze, tiene el número del catálogo: 2640¹³. El lienzo fue atribuido a Corrado Giaquinto en todos los catálogos del Prado hasta 1972¹⁴, también en el *Dizionario*

¹⁰ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, N° catálogo: P02640;

¹¹ Pedro de Madrazo, *op. cit.*, pp. 483, 486; Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, N° catálogo: P02640;

¹² Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1933, p. 691;

¹³ Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1942, p. 221; Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1945, p. 225; Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1949, p. 225; Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1952, p. 232; Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1963, p. 241; Xavier de Salas, *op. cit.*, p. 241;

¹⁴ Pedro de Madrazo, *op. cit.*, p. 486; Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1933, p. 691; Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1942, p. 221; Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1945, p. 225; Francisco Javier Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1949, p. 225; Francisco Javier

degli Artisti Italiani in Spagna (1977)¹⁵. En 1980, el boceto fue considerado una obra anónima, injustamente atribuida a Giaquinto, se aclaraba que “no es obra de Giaquinto, quizá de un español del siglo XVIII cercano a Bayeu”¹⁶. No obstante, como obra característica de Tadeusz Kuntze el boceto figuró por primera vez en el catálogo de 1985 y desde entonces como obra del pintor polaco en las sucesivas ediciones en versión digital e impresa¹⁷.

En 1958, por primera vez, surgieron las dudas acerca de la autoría de Corrado Giaquinto. Cuando los investigadores italianos, expertos en la obra del pintor molfetés destacaron grandes diferencias entre el boceto del Museo Nacional del Prado y los trabajos documentados de Giaquinto. Mario d’Orsi no incluyó el boceto en el catálogo dedicado a la obra de Giaquinto, sino en el apartado de las “Falsas Atribuciones” y negó expresamente la autoría del pintor italiano, considerándolo como un lienzo de un seguidor español de Giaquinto, quizás un alumno de Giaquinto, Antonio González Velázquez. El investigador destacaba que la pintura “es muy parecida al Maestro en la policromía y la composición pero se diferencia en la tipología y las actitudes conmovidas, y los drapeados trazados con líneas cortadas” además, “la tentación de representar las figuras en escorzo, de abajo arriba, manera de representación nunca utilizada por Giaquinto”¹⁸. Por su parte, Marisa Volpi en el artículo *Traccia per Giaquinto in Spagna* (1958) igual que D’Orsi opinaba que el cuadro del Prado no puede ser obra de Giaquinto, según la investigadora, tal atribución tuvo que ser un

Sánchez Cantón, *op. cit.*, 1952, p. 232; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas, op. cit.*, 1963, p. 241; Xavier de Salas, *op. cit.*, p. 241;

¹⁵ Luigi Ferrarino (a cargo de), «GIAQUINTO, Corrado», [En:] *Dizionario degli Artisti Italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid, 1977, p. 123;

¹⁶ Consuelo Luca de Tena; Manuela Mena, *Guía del Prado*, Madrid, 1980, p. 215;

¹⁷ Alfonso E. Pérez Sánchez (a cargo de), *op. cit.*, 1985, p. 355; Alfonso E. Pérez Sánchez (a cargo de), *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996, 1996, p. 190; Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, Nº catálogo: P02640;

¹⁸ Mario d’Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958, p. 155 (núm. 5);

error del Catálogo (1952), y propuso como autor a Francisco Bayeu¹⁹. En 1971, Pérez Sánchez en un artículo dedicado a Giaquinto, escribió que dos autores de forma “totalmente convincente” y con absoluta independencia, Erich Schleier y Olgierd Zagórowski atribuyeron el boceto al “pintor polaco formado en Italia, Thaddeus Kuntz”²⁰. Erich Schleier en el artículo (1970) dedicado al “último pintor del rococó a Roma”²¹, no hizo ninguna referencia al boceto del Prado, la haría más tarde en sus artículos dedicados a Kuntze (1984; 1988)²². El autor polaco, Olgierd Zagórowski en la biografía del pintor del *Diccionario Biográfico Polaco* (1971), no incluyó el boceto del Prado entre las obras de Kuntze²³.

El lienzo *Moisés en el Sinaí* representa una escena del Antiguo Testamento (Éxodo, 20: 1-17. Deuteronomio, 4: 5-13; 5: 1-21)²⁴ cuando un ángel, el emisario de Dios entrega al profeta las tablas de la ley. Es un momento importante para el las grandes religiones monoteístas, el judaísmo, el cristianismo y el islam, cuando Dios invisible, se manifiesta a través de la voz, y le entrega a Moisés el *Decálogo*, como dice Réau, “el Código y la Carta Magna de Israel”, cuando el profeta se reúne de nuevo con su pueblo después de los cuarenta días su rostro irradia una luz sobrenatural²⁵.

¹⁹ Marisa Volpi, «Traccia per Giaquinto in Spagna», [En:] *Bollettino d'Arte*, XLIII, 1958, nr 4, pp. 336, 338 (il. 14);

²⁰ Alfonso E. Pérez Sánchez, «En torno a Corrado Giaquinto», [En:] *Archivo Español de Arte*, 1971, pp. 400-401;

²¹ Erich Schleier, *L'ultimo pittore del Rococo a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz*, “Arte Illustrata”, III, 1970, núms. 27-29, pp. 91-109;

²² Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, pp. 859, 861 (fig. 851), 877; Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 305;

²³ Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971; pp. 205-207;

²⁴ *Biblia de Jerusalén*, edición revisada y aumentada, Bilbao, 1998, pp. 95, 203;

²⁵ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1997, pp. 212-214, 242-243; Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000, pp. 81-85;

La composición del boceto se puede comparar con otros trabajos de Kuntze para las iglesias de los conventos agustinos, en Soriano nel Cimino, *Apoteosis de san Agustín*, y Cave di Palestrina, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, así como con el lienzo de la iglesia de *Santa Lucia della Tinta* en Roma, titulado *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*. El artista organiza el espacio pictórico de la misma manera, coloca las figuras dentro de unas escenografías grandiosas, en los frescos, son unas arquitecturas monumentales pero también es así, cuando el tema apenas hace posible tal ambientación. En el caso del boceto, el pintor trata la roca donde se desarrolla la entrega de las tablas, como si fuera un elemento constructivo más, la presencia de Moisés apoyado con los pies en la superficie rocosa del monte Sinaí entre la vegetación agreste, aporta la sensación de que se encuentra sobre una cornisa, que enlaza el paisaje pintado con la arquitectura real de la nave de la iglesia en la que iba a ser pintado el fresco. El espectáculo al que asistimos se desarrolla casi en su totalidad en el aire y el único nexo con el espacio terrenal es la figura de Moisés. Todos los elementos están representados, de forma característica para Kuntze, desde abajo arriba, con personajes en escorzos muy complicados, donde el eje narrativo se inicia desde la parte inferior izquierda, con Moisés, que se dirige al lado derecho, donde se encuentra el ángel con las tablas y se crea una composición triangular cerrada en la parte celestial por la figura de Dios Padre, en gloria.



Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.



Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sináí*, Museo Nacional del Prado;
Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, Iglesia de *Santa Lucía della Tinta*, Roma.

Los trabajos de Kuntze se confunden con las pinturas de Giaquinto y también con los de Francisco Bayeu, de su etapa cercana estilísticamente a los pintores napolitanos. El profesor Schleier destacó los paralelismos entre los trabajos de Kuntze con los de Giaquinto en la iglesia de *Santa Croce in Gerusalemme*, en Roma, y también la influencia de su maestro Ludovico Mazzanti, así como, aunque en menor medida, de Sebastiano Conca y Stefano Pozzi²⁶. Entre los trabajos de Kuntze y Giaquinto se pueden indicar muchos puntos en común, y aunque el polaco nunca fuese discípulo suyo, sin embargo no hay duda de que el artista napolitano fue su asesor y amigo e influyó profundamente en su obra. Ambos pintores ubican las figuras en una “trayectoria” compositiva en zigzag, aunque Giaquinto no los presenta en escorzos tan acusados, sino representados de forma más “cómoda”, y nunca desde abajo arriba. La

²⁶ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859;

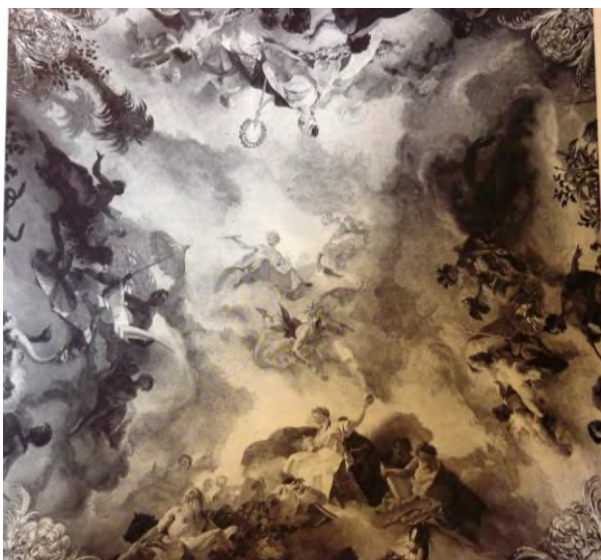
pintura de Giaquinto está prácticamente desprovista de arquitecturas, es más cortesana, los personajes se mueven con menos dinamismo, sus actitudes son más pausadas, no tan conmovidas, a diferencia de los trabajos de Kuntze. Sin embargo, la manera de componer las escenas en ambos pintores es muy similar, colocan una figura en el primer plano que introduce al espectador en la narración, como si se tratara de una obra de teatro y lo conduce a través de diferentes niveles para llevarlo delante de la divinidad.



Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, Museo Nacional del Prado;

Corrado Giaquinto, *Virgen presenta a santa Elena y Constantino a la Trinidad*, Iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, Roma.

El boceto del Prado se puede relacionar también con los trabajos de Gregorio Guglielmi, uno de los representantes, como Giaquinto, de la “Cultura di via Condotti” nacida en torno a la iglesia de la *SS. Trinità degli Spagnoli* en Roma. El fresco *Le quattro parti del mondo*, pintado por Guglielmi, en 1765 para la *camera del Nuovi Archivi* en el Palacio Real, en Turín, tiene la misma composición del espacio pictórico que la obra de Kuntze. Las figuras de en los cuatro temas exóticos están dispuestas igual que en la escena del Monte Sinaí. En la parte inferior izquierda, un personaje de espaldas que se dirige hacia un segundo suspendido en el aire, mientras que el protagonista sentado sobre una nube cierra la escena.



Gregorio Guglielmi, *Le quattro parti del mondo*, 1765, La camera del Nuovi Archivi, Palacio Real, Turín;

[Foto en:] Angela Griseri, «La pittura del Settecento in Piemonte», [En:] *La Pittura in Italia. Il Settecento*, T. 1, Milano, 1990, p. 43 (fig. 39);



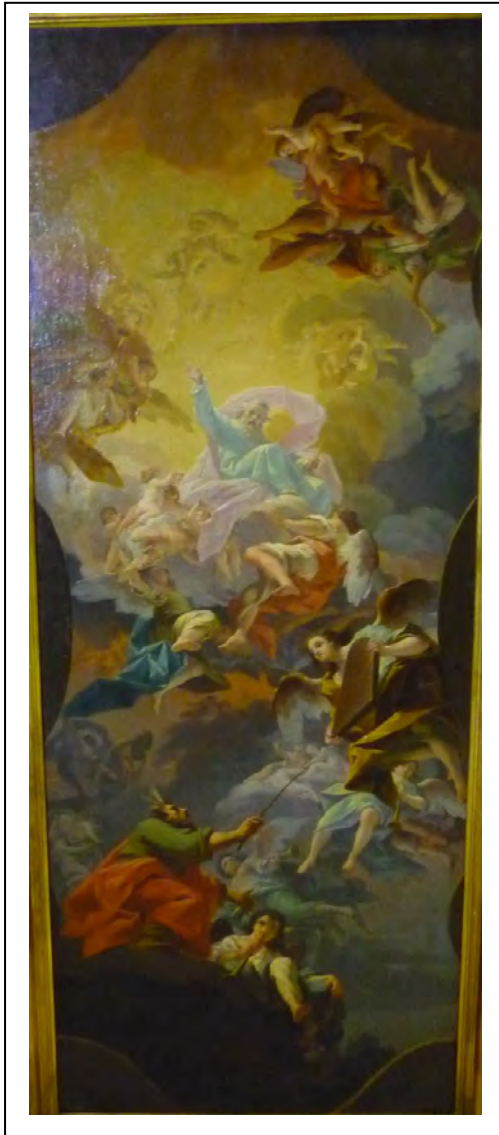
Gregorio Guglielmi, *Gloria de san Juan de la Mata*, Iglesia de la SS. Trinità degli Spagnoli, Roma.

Guglielmi utilizó la misma solución compositiva en la *Gloria de san Juan de la Mata*, y en *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, ambos frescos de la iglesia de la SS. Trinità degli Spagnoli, en Roma. Sin embargo, al comparar las pinturas de Kuntze con las de Guglielmi, se puede ver que las figuras no están tratadas de la misma manera, el artista polaco las representa de abajo arriba, con los escorzos acusados, los ropajes tratados de manera escultórica, además la narración transcurre con más rapidez.



Gregorio Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, sacristía de la Iglesia de la SS. Trinità degli Spagnoli, Roma.

En las obras de Kuntze encontramos también influencia de otros maestros de la pintura romana del *Settecento*, como Sebastiano Conca, *Gloria de Santa Cecilia*, en la iglesia de Santa Cecilia o de Giovan Battista Gaulli, *Apoteosis de la orden franciscana*, en la basílica de Santos Apóstoles, en Roma.



**Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*,
Museo Nacional del Prado;**

**Sebastiano Conca, *Gloria de Santa Cecilia*, Iglesia de Santa Cecilia,
Roma;**

Giovan Battista Gaulli, *Apoteosis de la orden franciscana*, Basílica de Santos Apóstoles, Roma.

Como se ha señalado, el boceto del Prado fue atribuido anteriormente a Francisco Bayeu. Al comparar las pinturas de ambos artistas, vemos que la *Regina Sanctorum Omnium*, de Bayeu, pintada para la basílica de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, recuerda la composición y las actitudes de personajes en los trabajos de Kuntze, repartidos de forma similar, y además a diferencia de los pintores italianos como, Giaquinto, Guglielmi, Conca o Gaulli, representados, de abajo arriba. Se puede comparar, el ángel con trompeta y Moisés, representados por Kuntze, con san Jerónimo y el santo de rodillas, de Bayeu, dispuestos de la misma forma. En la parte superior del fresco, se encuentra la Virgen María que da la bienvenida a los santos, sentada sobre una nube, rodeada por una aureola de luz, igual que el Dios Padre, en el trabajo de Kuntze. No obstante, el fresco de Bayeu es menos dinámico, los ángeles suspendidos en el espacio no se mueven con tanta soltura, y la composición es menos ingeniosa, más pobre en influencias de la pintura italiana del *Settecento*. El boceto del Prado también se puede relacionar con otro óleo de Francisco Bayeu, la *Exaltación del Sagrado Corazón de Jesús*, 1788, de la iglesia parroquial de Pedrola, donde la Virgen María, sentada sobre una nube, señala el Corazón de Jesús coronado por una cruz y rodeado de espinas. En la parte inferior, en lugar de Moisés como en el trabajo de Kuntze, se encuentran los santos jesuitas, entre ellos, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Luis Gonzaga y San Francisco de Borja.



KUNTZE – BAYEU

Tadeusz Kuntze, Moisés en el Sinaí, Museo Nacional del Prado;

Francisco Bayeu, *Regina Sanctorum Omnium*, fragmento del boceto para el fresco de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, 1775;

[Foto en:] José Luis Morales y Marín, *Francisco Bayeu Vida y Obra*, Zaragoza, 1995, pp. 33, Nº catálogo: 79;



Francisco Bayeu, *Exaltación del Sagrado Corazón de Jesús*, 1788, óleo sobre lienzo,

[Foto en:] *Ibidem.*, pp. 53, Nº catálogo: 177;

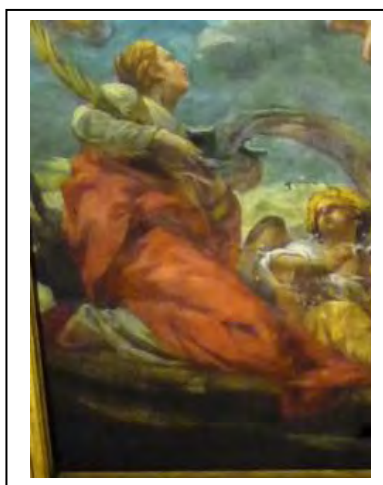
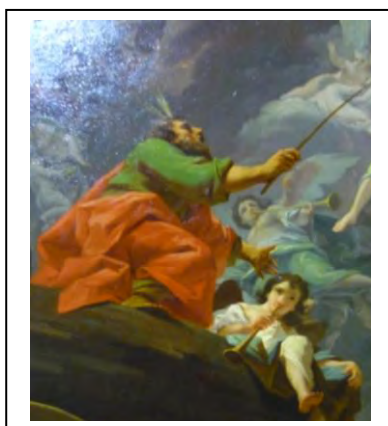
Erich Schleier considera que *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado, una obra claramente de Kuntze, podría “con cierta probabilidad” ser un trabajo de la producción española del artista, un boceto de un fresco para un espacio eclesiástico, como sacristía o biblioteca de un convento²⁷. Sin embargo, el trabajo dadas sus características parece un proyecto para una bóveda de tres tramos, para una iglesia con tres capillas laterales, donde la intermedia es dos veces y medio más grande que las capillas próximas al altar mayor y la entrada, en proporción de anchura 2:5:2. Por lo tanto, se trataría de un proyecto para la bóveda central de una iglesia que no se sabe si finalmente fue realizada ni tampoco en qué país iba a pintarse.

El protagonista titular es Moisés, representado como un hombre mayor con barba bífida, vestido en amplias vestiduras talares. Durante los siglos XII y XVI se mantuvo la iconografía de *Moisés cornudo*, dado que en la frente del profeta aparecían dos cuernecitos, quizás el símbolo de la fuerza o del poder, como herencia de la iconografía relacionada con los dioses cananeos. Los cuernos en la frente del profeta le daban el aspecto de un fauno o de dios Pan, un atributo debido a un error de traducción latina de la Vulgata cometido por san Jerónimo que había confundido las palabras, “resplandecer” y “cuerno”, términos que se referían a su rostro que resplandecía como cuernos de oro. Santo Tomás de Aquino intentó corregir ese malentendido lingüístico aunque su propuesta no tuvo éxito. Finalmente los cuernos de carnero fueron sustituidos por dos rayos luminosos²⁸. Kuntze, en el boceto, representa un Moisés barbudo con llamas luminosas sobre la frente, para aludir al pasaje bíblico en el que se explica que el rostro del profeta irradiaba una luz sobrenatural. El profeta está vestido como un dignitario romano, con túnica verde, envuelto en toga roja y con sandalias de cuero. En la mano derecha, como en las primeras representaciones cristianas, lleva una vara mágica con la que señala las tablas del Decálogo, su atributo personal que está a punto de recibir de un ángel. El ademán que hace con la vara le asemeja al director de una orquesta de un coro angelical que sobrevuelan a su alrededor. El pasaje bíblico describe la soledad de Moisés en la cima del Monte Sinaí, al que Kuntze alude

²⁷ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859;

²⁸ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 212-214, 242-243; Luis Monreal y Tejada, *op. cit.*, pp. 81-85;

representando la actitud ensimismada del profeta, para aludir a su papel de emisario entre el mundo terrenal y celestial. Esa disposición dentro del marco pictórico, es comparable con personajes de otras pinturas del artista polaco, como Piotrowin de *La resurrección de Piotrowin*, (h.1752), en la iglesia de *San Stanislao dei Polacchi*, en Roma; Santa Lucía arrodillada en la escena de *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* (h.1781), en la iglesia de Santa Lucia della Tinta, en Roma; o Santa Mónica en *Santa Mónica* (h.1776) de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino.



Moisés - las figuras arrodilladas

1. **Moisés**, *Moisés en el Sinaí*, Museo del Prado;
2. **Sta. Lucía**, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;
3. **Sta. Mónica**, *Santa Mónica*, iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;
4. **Piotrowin**, *La resurrección de Piotrowin*, iglesia de S. Stanislao dei Polacchi, Roma.

Dios Padre, tal como lo describen los textos bíblicos, está sentado en gloria sobre una densa nube suspendida en el aire y representado como un anciano de barbas y pelos blancos, vestido con túnica azul y manto rosa. En una mano, al igual que el profeta, tiene una vara mágica mientras que con la otra bendice la entrega de las tablas.

La figura de Dios Padre se encuentra en el mismo eje compositivo de Moisés, que se dispone a recibir en la tierra sus mandamientos.

El Dios Padre del boceto del Prado tiene sus paralelismos en otras figuras de Dios Padre pintadas por Kuntze, en el fresco *Apoteosis de San Agustín* (h.1776), de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; en *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina (1770); en *Santísima Trinidad*, de la iglesia de la Santísima Trinidad (h.1776), en Soriano nel Cimino, así como en las representaciones profanas, en la figura de la Ciencia, del fresco *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, de la biblioteca de seminario episcopal, en Frascati (1771-1775). En todos ellos el artista trabajó sobre el mismo modelo, repitiendo en diferentes escenas la actitud, expresión y vestimenta del Dios Padre, colocado en la cima de la jerarquía celestial y compositiva.

Mangiante indica como posible fuente de inspiración para el Dios Padre de Kuntze, una representación pintada por Corrado Giaquinto en el fresco *Moisés recibe las tablas de la Ley* (1743), en la iglesia de San Lorenzo in Damaso, en Roma²⁹. Sin embargo, tal como se puede apreciar en las imágenes, tanto la figura, como la cara de Dios Padre, su actitud y el tratamiento de las telas son diferentes y se puede excluir tal relación estilística.

²⁹ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80, 102 (nota 25);



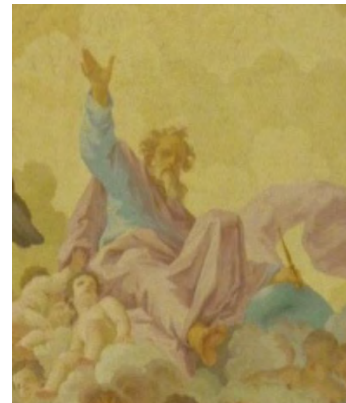
1



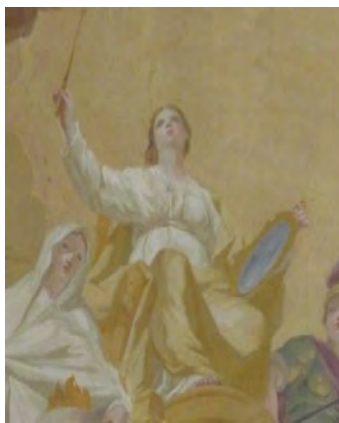
2



3



4



5

Dios Padre

1. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;

2. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

3. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

4. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de S. Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

5. Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del seminario, Frascati.



Dios Padre

Corrado Giaquinto, *Moisés recibe las tablas de la Ley*, detalle, 1743, Iglesia de San Lorenzo in Damaso, (capilla de san Ruffo), Roma;

[Foto en:] Pietro Amato, *Corrado Giaquinto* «noto per il suo valore nella pittura», Molfetta, 2002, p. 107 (fig);

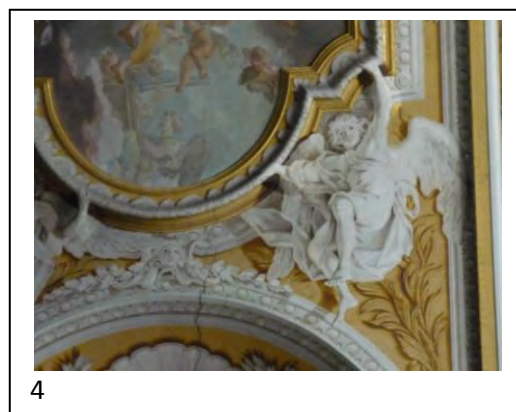
El ángel que se dirige a Moisés, su interlocutor, con una elegancia cortesana, no refleja autoridad, sino más bien la actitud de alguien que ofrece un objeto valioso. Su postura y forma de moverse, así como los ropajes que envuelven su figura, recuerdan otros trabajos de Kuntze, como la Fe, en el lienzo *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio* (h.1770), para la iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, en Castelmassimo; *El sacrificio de Isaac* (h.1765), en la iglesia de *Santa Agnese in Agone*, en Roma, así como los ángeles, pintados en grisalla, para la bóveda de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma.



1



2



El ángel con las Tablas de la Ley

1. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
2. Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;
3. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Santa Agnese in Agone, Roma;
4. Tadeusz Kuntze, *El ángel*, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

En el boceto del Prado, los ángeles que sobrevuelan el espacio celestial están representados en complicados escorzos, que se encuentran en otros trabajos del artista, como en los frescos de Cave di Palestrina y Soriano nel Cimino porque, tal como lo había considerado Erich Schleier, el artista repetía algunos motivos en diferentes pinturas³⁰. El ángel que sostiene la nube en la que se asienta el Dios Padre, representado con túnica blanca y manto rojo, suspendido en el aire, parece que cae de espaldas al vacío, se puede comparar con el ángel del fresco en Soriano nel Cimino. Mientras que el ángel del Prado tiene su ángel gemelo en la *Apoteosis de san Agustín*, representado con la misma postura y gama cromática, ambos llevan una túnica verde plateada y un velo azul caído en el que se forman los mismos pliegues. También se puede comparar, el mismo ángel del Prado con el de Cave di Palestrina, pintado en el

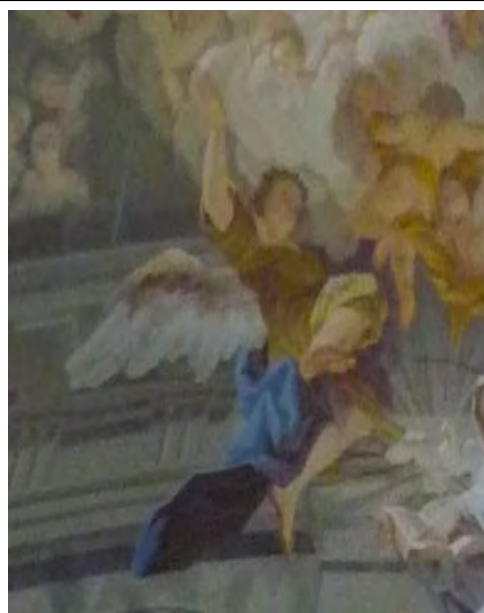
³⁰ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859;

fresco de *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, el ángel que porta la cruz tiene los mismos movimientos, las piernas y la túnica están dispuestas de forma similar. Sin duda, estas figuras de diferentes trabajos, tuvieron que tener el mismo estudio preparativo.

En el Museo Nacional del Prado se conserva un dibujo (D07766) catalogado como, “*Anónimo italiano de círculo de Luca Giordano, titulado Ángel transportando un cáliz, siglo XVII*”, de la escuela romana y procedente de la compra de 2006 de la Colección Madrazo – Daza-Campos³¹, realizado a lápiz con toques de albayalde que tiene claras coincidencia con los ángeles representados en los trabajos de Kuntze, la manera de situarlo en el espacio, en un escorzo complicado, el punto de vista de abajo arriba, así como la disposición de las piernas y la forma en la que se trabajan los pliegues de la túnica, permite pensar que se trata de un dibujo preparatorio realizado por Kuntze para alguno de sus frescos.



1



2

³¹ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, Nº catálogo: D07766;



3



4

1. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
2. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
3. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
4. Tadeusz Kuntze, *Ángel transportando un cáliz*, D07766, detalle, Museo Nacional del Prado.



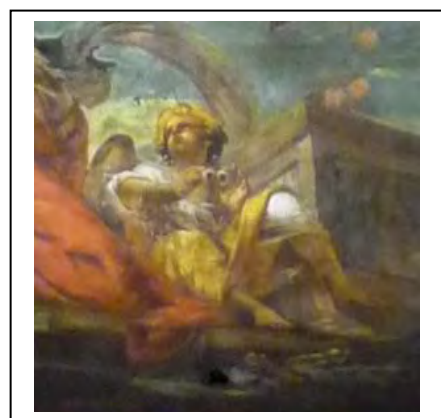
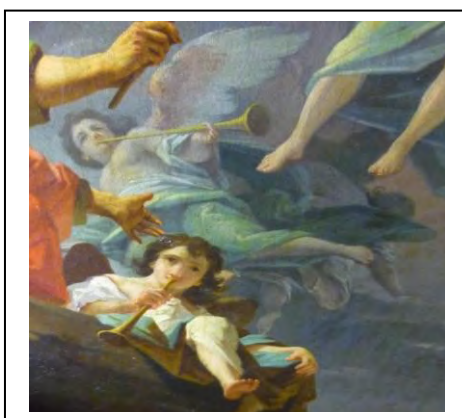
1



2

1. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
2. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino.

La única figura en *Moisés en el Sinaí* que comunica desde la altura con el espectador es el ángel con trompeta, sentado junto al profeta en el monte. Los textos bíblicos destacan que Moisés se encontraba solo, y aquel ser sobrenatural sirve de nexo con el mundo terrenal, como otros personajes en los trabajos de Kuntze, por ejemplo, los ángeles pintados en grisalla en la bóveda de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma; en el lienzo *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, en la nave central de la iglesia de Santa Lucía della Tinta, donde un ángel mira desde la altura, sentado en el borde de la losa del sarcófago. En Roma, aquel ángel exhibe el atributo de la santa, un par de ojos, mientras que en el boceto del Prado toca la trompeta para destacar la solemnidad del momento, pero al mismo tiempo para dar la sensación de proximidad.



El ángel músico

Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;

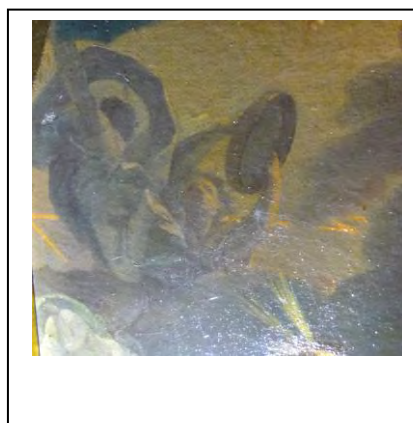
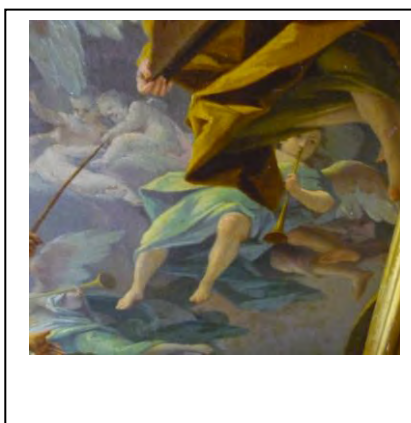
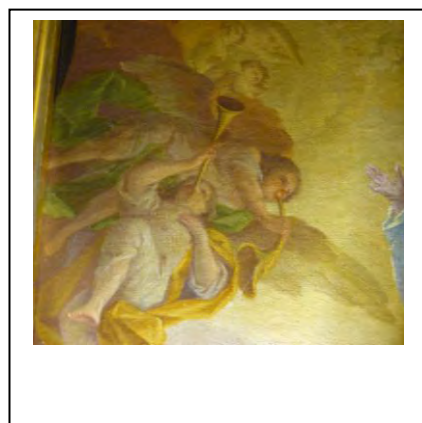
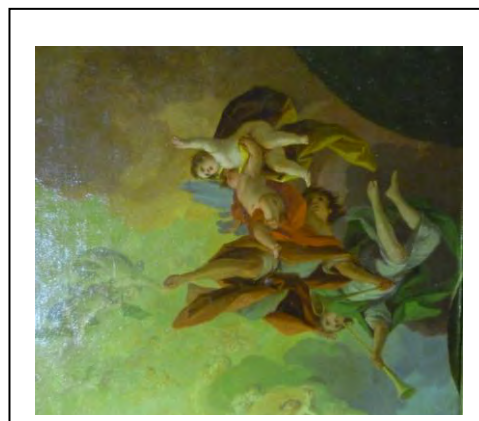
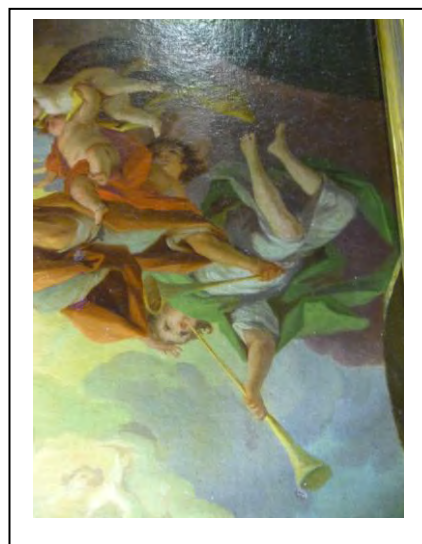
El ángel con el atributo de Santa Lucía

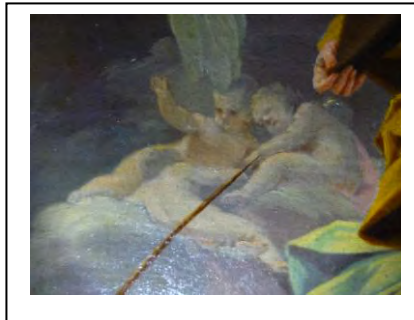
Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa Lucía della Tinta, Roma.

Kuntze no dejaba los espacios libres en la composición, entre las figuras se representan fenómenos meteorológicos, truenos entre las nubes, estallidos de luz y el resplandor que aluden a la presencia de Dios Padre. Es una pintura muy detallista, que a pesar de ser un boceto, demuestra que el artista ya incluía en los trabajos preparatorios todos los motivos que iban a aparecer en el trabajo definitivo. El boceto recuerda las solemnes escenografías barrocas, pero no es excesivamente ostentoso, ni recargado en detalles, algunos elementos recurren al mundo infantil, otros a la ambientación musical. Los ángeles músicos vestidos con túnicas y mantos de tonalidades apagadas, tocan los

instrumentos de viento, otros representados en el segundo plano, en vuelo exhiben las figuras acrobáticas.

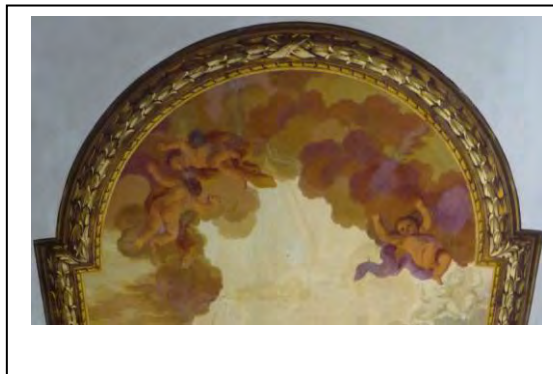
Los *putti* desnudos están representados entre el grupo de músicos, en tonalidades monocromas. Kuntze, a diferencia de los *putti* pintados por los artistas italianos, en las obras de Kuntze siempre son morenos, que es una nota característica de sus trabajos, por ejemplo, en la sacristía y el oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena; las bóvedas de las iglesias agustinas en Cave di Palestrina y Soriano nel Cimino; el palacio episcopal y la biblioteca del seminario, en Frascati; o el palacio Borghese, en Roma.





Los ángeles músicos y los putti

Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;



Los putti

Tadeusz Kuntze, *Los putti*, detalle, palacio episcopal, Frascati;

Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, Biblioteca del seminario episcopal, Frascati;

Tadeusz Kuntze, *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

La cuestión de la cronología del boceto no es fácil de determinar. Tal como se ha señalado antes, Mangiante es el único autor que propone como fecha de su ejecución la década de 1760 y 1770³², sin embargo, considero que el boceto hay que relacionarlo cronológicamente con los frescos de Cave di Palestrina y Soriano nel Cimino, por lo tanto la fecha de su ejecución debería ser próxima a los años 1770-1776.

Es difícil confirmar, tal como consideró Schleier, si se trata de un trabajo realizado por Kuntze en España³³. Dada su cronología tardía y posterior a la posible estancia del artista en España, 1760-1764. Considero que la obra no pertenece a la producción española de Kuntze. Tampoco es posible determinar si es un proyecto para una iglesia italiana o española, pero sin duda no era una propuesta para las iglesias de Cave di Palestrina o Soriano nel Cimino, dadas las características arquitectónicas de la bóveda central y las capillas laterales de ambos templos.

³² Véase la nota 8;

³³ Véase la nota 27;

Bibliografía sobre *Moisés en el Sinaí* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, (ed. undécima corregida y aumentada), Madrid, 1920, p. 486;

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Advertencia preliminar», *Museo del Prado. Catálogo*. Madrid, 1933, p. 691;

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Advertencia preliminar», *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1942, p. 221;

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Advertencia preliminar», *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1945, p. 225;

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Advertencia preliminar», *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1949, p. 225;

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Advertencia preliminar», *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1952, p. 232;

Mario d'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958, p. 155 (nº 5);

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Advertencia preliminar», *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1963, p. 241;

Alfonso E. Pérez Sánchez, «En torno a Corrado Giaquinto», [En:] *Archivo Español de Arte*, 1971, pp. 400-401;

Xavier de Salas, «Advertencia preliminar», *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1972, p. 241;

Luigi Ferrarino (a cargo de), «GIAQUINTO, Corrado», [En:] *Dizionario degli Artisti Italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid, 1977, p. 123;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 861 (fig. 851), 877;

Alfonso E. Pérez Sánchez, «Advertencia preliminar», *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1985, p. 355;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 305;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 91 (nr 241);

Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 80-81;

Alfonso E. Pérez Sánchez (a cargo de), *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996, p. 190;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80, 102 (nota 25), 230, 234 (fig. 281);

Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), N° catálogo: P02640;

VIII.- TADEUSZ KUNTZE – LAS PINTURAS DE TEMÁTICA RELIGIOSA.
LOS ENCARGOS DE:p. 426

VIII-1.- La familia Campanari

VIII-1.1.- Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, h.1770, Iglesia de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y la Virgen María, Castelmassimo.....p. 427

VIII-2.- La familia Borghese

VIII-2.1.- Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*; medallones: *Ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas*; *Ángeles en vuelo con sombrilla o baldaquín*, h.1781, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma p. 451

VIII-3.- Enrico Benedetto Stuart, el obispo de Frascati

VIII-3.1.- Tadeusz Kuntze, retrato de *Enrico Benedetto Stuart*, 1771-1777,.....p. 483

VIII-3.2.- Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, 1771-1775, Capilla del Seminario episcopal, Iglesia del *Gesù*p. 491

VIII-3.3.- Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, 1771-1775, Capilla del Seminario episcopal, Iglesia del *Gesù*p. 534

VIII-3.4.- Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, 1771-1775, Biblioteca del Seminario episcopal, Iglesia del *Gesù* ...p. 577



**VIII-1.1.- Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*,
h.1770, Iglesia de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y la
Virgen María, Castelmassimo**

Título: *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*¹; *San Giovanni da Capestrano, san Agustín (?)*, y *un santo obispo*²; *San José (sic) de Capistrano con san Agustín y un santo obispo*³; *San José (sic) con san Agustín y un obispo*⁴;

Fecha: h.1770⁵;

Técnica: óleo sobre lienzo, 240 cm x 155 cm⁶;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Frosinone. Castelmassimo; el *Castello dei marchesi Massimo Campanari*, llamado también *Tenuta dei Campanari*;



Iglesia de los Ss. Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y la Virgen María, Castelmassimo

¹ [Nota:] El título propuesto por la autora de la tesis;

² Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntze», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 861-862;

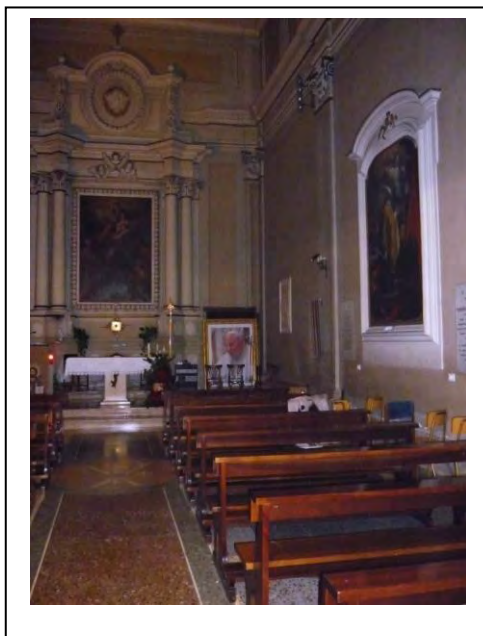
³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 369; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 100); [Nota:] Prószyńska y Dolański cometen el error en el nombre del santo, se trata de Giovanni da Capestrano, es decir, “Juan” y no “José”;

⁴ Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Ryszkiewicz repite el error de Prószyńska y Dolański;

⁵ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 861; Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 369; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 100); Andrzej Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 524; [Nota:] La cronología propuesta por la autora de la tesis;

⁶ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, pp. 861, 878 (nota 19); Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 369; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 100); [Nota:] Prószyńska y Dolański, no dan las medidas del lienzo;

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y la Virgen María, anexa al castillo; el lienzo se encuentra enmarcado en el muro lateral de la iglesia, en el lado de la Epístola. Sin embargo, el lienzo no se encuentra en el altar lateral, tal como dice Schleier⁷, un dato repetido por Prószyńska⁸ y por Dolański⁹, dado que en el muro lateral no existe ningún altar.



El muro lateral de la iglesia, el lado de la Epístola donde se encuentra el lienzo de Kuntze, Iglesia de los Santos Apóstoles y la Virgen María, Castelmassimo

Datos generales sobre la iglesia

En 1711, la antigua iglesia de Castel del Massimo, ubicada en la zona meridional del Lacio fue reconstruida por el arquitecto Pietro Calvese, y dedicada además de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo, también a la Virgen María, las gestiones litúrgicas fueron cedidas al obispado de Veroli¹⁰. En el año 1753, el papa Benedicto XIV concedió a favor de Agostino Campanari y de sus descendientes, el

⁷ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 861;

⁸ Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 369;

⁹ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 100);

¹⁰ <http://www.aironeinforma.it/castelmassimo.html>; (junio 2013);

titulo de marquesado. De manera que Agostino se convertía en el primer marqués de Castel del Massimo. Los miembros de la familia participaron activamente en la vida pública y religiosa de la zona, entre ellos fueron nombrados, varios prelados, gobernantes, letrados y los obispos de Alatri y Ferentino. Los Campanari tenían en el lugar varias posesiones, como, la residencia *Castel del Massimo* con una iglesia anexa¹¹ y, según el catastro de 1752 que incluía la relación de los bienes familiares, sus propiedades se encontraban también en Veroli, Alatri, Ferentino, Frosinone, Ripi, Torrice, Selva di Mulo, Cerreto, Castel Massimo y Colleparado¹², es decir, en el territorio de la actividad artística de Tadeusz Kuntze.

Datos generales y estudio de la obra

Según Schleier se trata de una pintura cronológicamente análoga a los frescos de la iglesia agustina de Santo Stefano, en Cave di Palestrina¹³. Sin embargo, hasta ahora no se tenía ningún dato referente a la actividad artística de Tadeusz Kuntze para los Campanari, entre sus clientes se encontraban las importantes familias aristocráticas, como los Borghese, para los que trabajó en sus residencias romanas, en el *palazzo Borghese* y la *villa Pinciana*; el príncipe Corsini, o el marqués Rinuccini¹⁴ pero no estaban los Campanari, una familia con tradiciones militares. Los miembros de la familia organizaron y participaron en las cruzadas a la Tierra Santa, los antepasados de Agostino eran héroes de la Primera Cruzada (1100), como Fray Angelo Maria Campanari, *el tercer castellano di Rodi*¹⁵. Por lo tanto, no es de extrañar la temática del lienzo de Kuntze y la representación de san Juan de Capestrano, uno de los mayores defensores de la cristiandad contra los infieles, cuya canonización se había

¹¹ <http://siusaa.archivi.beniculturali.it/>; (junio 2013);

¹² <http://siusaa.archivi.beniculturali.it/>; (junio 2013);

¹³ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 861;

¹⁴ Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 23;

¹⁵ <http://siusaa.archivi.beniculturali.it/>; (junio 2013);

celebrado poco antes de encargar la obra al pintor polaco. Por lo tanto, el lienzo se encuentra en una iglesia ubicada en la zona de la actividad artística de Kuntze y su tema se relaciona con la dedicación militar de la familia. Se trata de una obra cuya autoría es indiscutible porque está firmada, sin fecha, en el borde del escudo militar, “TADÆUS KUNTZE P.”¹⁶. El trabajo puede servir como punto de referencia para la identificación de otras pinturas no documentadas de Kuntze.

El lienzo de Castel del Massimo representa tres escenas autónomas, los santos no interactúan entre sí, miran y se dirigen en direcciones opuestas, sin embargo, están unidos a través del nexo espiritual. Las escenas se componen en forma piramidal, en cuya base se encuentra san Juan de Capestrano, en el lado derecho, san Agustín y en la cima compositiva y espiritual, san Ambrosio que asiste a la aparición de un ángel mensajero con una enorme cruz.



La firma autógrafa de Tadeusz Kuntze

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.

Kuntze representa a tres santos, dos de ellos monjes, dos obispos y padres de la Iglesia, a los que unía la misión de luchar con la pluma y la palabra contra los enemigos de la fe y las herejías. Una labor que desempeñaron de diferentes maneras y cuyo recuerdo son los símbolos parlantes que les acompañan, san Juan de Capestrano, soldado y predicador, aparece con los atributos bien identificables, mientras que san Agustín y san Ambrosio, con los símbolos no representados de forma directa.

¹⁶ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 861;

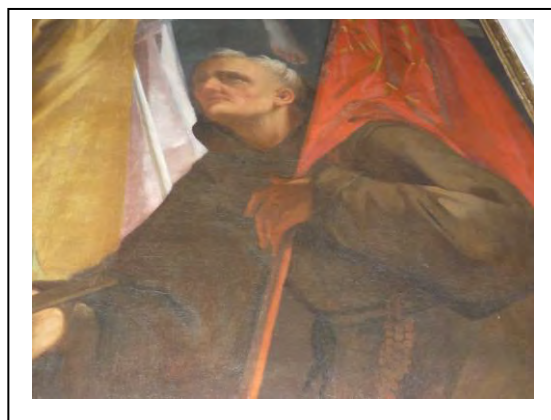


Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo

San Juan nació en Capestrano (Italia) a finales del siglo XIV, era predicador franciscano y uno de los colaboradores de san Bernardino de Siena, en la difusión del *Nombre de Jesús*. El religioso era un gran orador y durante su vida cumplió varias misiones por Europa, predicando de forma ambulante en diferentes ciudades a las que viajó como legado de los papas, Martín V, Eugenio IV y Nicolás V. También luchó contra los husitas, sin embargo, la fama inmortal le proporcionó la victoriosa defensa de Belgrado en 1456, contra el sultán Mohamed II¹⁷. En el lienzo de Kuntze, el santo aparece retratado con el hábito franciscano, la túnica con capucha, recogida con

¹⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1996, pp. 179-180;

cordón del que cuelga un rosario, en los pies lleva, unas características para la orden franciscana, sandalias de cuero, está representado de rodillas delante de un crucifijo de marfil, que sujeta en la mano, con la otra levanta un estandarte ideado por san Bernardino de Siena, de color bermejo, blasonado con la sigla de Cristo, el anagrama JHS en un sol radiante, y los tres clavos de la Crucifixión, en recuerdo de la victoria de Cristo sobre los infieles.



San Juan de Capestrano con el estandarte donde aparece el anagrama de Cristo

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;

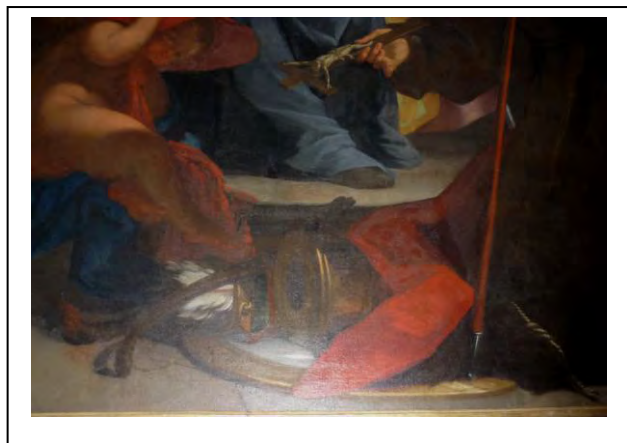
Alonso Cano, *SS. Bernardino de Siena y Juan de Capestrano*, detalle, 1653-1657, Museo de Bellas Artes, Granada;

[Foto en:] <http://ceres.mcu.es/>; (junio 2013);

A los pies del santo, en el primer plano, se encuentran las armas militares, procedentes del ámbito oriental otomano, un escudo tipo *kalkan*, con la parte central convexa, utilizado por los soldados otomanes, persas, mogoles, pero también por los ejércitos polacos y húngaros, en diferentes batallas¹⁸, una honda, un carcaj con flechas y un cañón. El santo utiliza el crucifijo como “una flecha”, una prolongación de su brazo con que señala el cañón y otras piezas del armamento militar. El santo se dirige en la dirección donde está apuntando el arma de fuego, hacia un enemigo invisible, fuera del marco pictórico. Tal recurso compositivo modifica la iconografía tradicional de san Juan de Capestrano que suele representarse con un turco abatido a sus pies, como en el

¹⁸ <http://www.muzeumwp.pl/emwpaedia/kalkan.php>; (julio 2013);

lienzo conservado en la iglesia de san Bernardino en Cracovia, fundada por la iniciativa del santo, donde para animar a la población levantado sobre un barril predicaba durante horas¹⁹.



Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.



El infiel abatido

Anónimo, *San Juan de Capestrano*, el altar de san Juan de Capestrano, Iglesia de san Bernardino de Siena, Cracovia.

En 1453, los turcos ocuparon Constantinopla e hicieron desaparecer definitivamente el Imperio romano, así como, el mayor símbolo de cristianismo, la iglesia de Hagia Sophia, convertida en mezquita. En ese ambiente de combate y revancha, San Juan de Capestrano alentaba a los fieles en diferentes ciudades europeas a participar en la cruzada contra los turcos. Los objetos militares que aparecen en el lienzo de Kuntze aluden al acontecimiento milagroso de la defensa victoriosa de

¹⁹ <http://www.bernardyni.pl/sw-jan-kapistran.html>; (julio 2013);

Belgrado (1456) que terminó con la liberación de miles de cristianos. Desde entonces el santo fue llamado “el apóstol de Europa” y el papa Martín V le nombró el Gran Inquisidor contra las herejías²⁰. En 1690, otro papa, Alejandro VIII inició su canonización, otorgándole el título del "Santo de Europa", no obstante, el proceso no concluyó hasta el pontificado de Benedicto XIII, cuando fue canonizado (1724) durante una ceremonia solemne.

En Soriano nel Cimino, en la iglesia de San Eutizio se conserva otro lienzo firmado por Kuntze, donde se representan a cuatro santos, san José, san Francisco Saverio, san Antonio de Padua y san Carlos Borromeo. San Antonio retratado en el primer plano, recuerda a su hermano franciscano del lienzo conservado en Castelmassimo. Las figuras son muy similares y parten del mismo estudio pictórico y compositivo, se representan desde ángulos diferentes, ambas tienen la misma pose, se encuentran de rodillas, con la mano derecha adelantada, la cabeza ligeramente inclinada y la barbilla levantada.



²⁰ Norman Davies, *Europa – rozprawa historyka z historią*, Kraków, 2005, pp. 487-488;

Tadeusz Kuntze *San José en gloria, san Francesco Saverio, san Antonio de Padua y san Carlos Borromeo*, detalle, Iglesia de San Eutizio, Soriano nel Cimino;

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.

El lienzo *El milagro de san Juan Cantius*, del Museo Nacional de Varsovia, fue pintado en la década de los años cincuenta del siglo XVIII, parece un trabajo inconcluso o en el que pudieron intervenir varios artistas, entre ellos Kuntze. Sin embargo, las soluciones compositivas y la figura del santo titular, san Juan Cantius, su expresividad, se pueden comparar con el lienzo de Castelmassimo. También la forma de modelar los pliegues pesados en los hábitos de los santos es similar, sus cuerpos parecen encajados en la ruda tela de lino, en la que se pueden distinguir grandes planos con algunos toques de sombras apenas marcadas y esbozadas.



Tadeusz Kuntze, *El milagro de san Juan Cantius*, detalle, Museo Nacional, Varsovia;

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.

La segunda escena representada en el lienzo, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, es totalmente autónoma e independiente de las otras dos, está ubicada en el margen derecho del cuadro, en el plano intermedio, respecto a los otros episodios cuyos protagonistas son los santos titulares del lienzo, en ella se representa a un monje, en hábito oscuro, escribiendo, sentado sobre una cátedra, a cuyos pies un *putto* juega con el *capello* cardenalicio. Este detalle anecdótico sirve para la identificación del religioso, dado que se trata de san Agustín, aunque no ha sido muy evidente para los investigadores²¹, dado que el monje no está representado con su iconografía tradicional, como obispo con la mitra y el báculo, y su atributo, el corazón inflamado con flechas.



San Agustín

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.

Para la identificación de san Agustín representado por Kuntze, se puede recurrir a los frescos con los episodios de la vida de san Agustín, en los muros del claustro del convento agustino en Viterbo, en la región del Lacio, también el territorio de la actividad artística de Kuntze. Los pintores manieristas, Marzio Ganassini y Giacomo Cordelli, en el ala Este, narraron la *Aparición de san Jerónimo a san Agustín*, antes de morir, tal como lo explica una inscripción en latín: SCRIBENE SIC VISA HIERONYMI IMAGO MONEBAT GAUDIA COELICOLVM CAVSIS NEQVAERE DOCERI. La escena que ilustra Kuntze tiene claras referencias iconográficas al discurso epistolar que mantenían ambos intelectuales.



El claustro del convento agustino, Viterbo

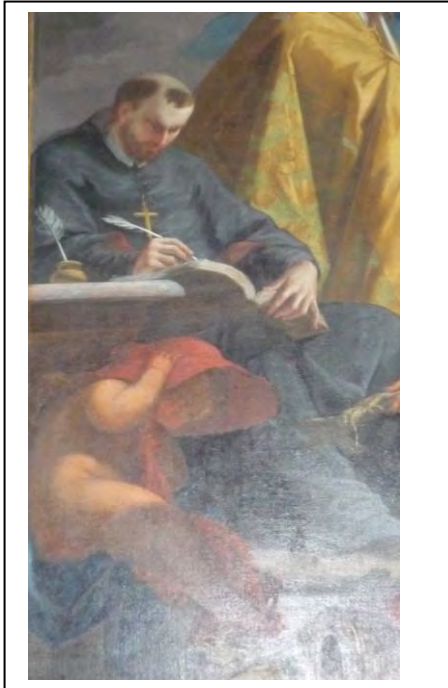


Marzio Ganassini, Giacomo Cordelli, *Aparición de san Jerónimo a san Agustín*, Iglesia de la SS. Trinidad, claustro, Viterbo

También en *La leyenda dorada*, Santiago de la Vorágine se refiere a esa correspondencia. En una de las cartas, escritas por san Jerónimo a san Agustín se destaca su extraordinario valor intelectual: “Hasta ahora no me ha sido posible acusarte recibo de los opúsculos que me enviaste; encuéntrolos tan ricos en doctrina, tan aleccionadores y tan elocuentemente redactados, que no es posible superarlos. Has sacado de las fuentes de las Sagradas Escrituras todas las aguas que de ella pueden sacarse.” Santiago de la Vorágine considera el intelecto del santo, “luminosísimo faro de sabiduría, baluarte de la verdad, bastión inexpugnable de la fe, incomparablemente superior en talento y ciencia a todos los demás doctores de la Iglesia”²². San Agustín, uno de los doctores de la Iglesia occidental, presidía la defensa de la verdadera fe cristiana contra las herejías, de los donatistas y maniqueos. San Agustín, apodado “el Martillo de herejes”, en el fresco *Apoteosis de san Agustín*, que pintó Kuntze, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, derribó simbólicamente a sus enemigos al precipicio, mientras que en el espacio celestial, la Santísima Trinidad, protegía sus acciones. También san Jerónimo luchaba con la pluma contra las diferentes herejías y la Iglesia siempre le ha reconocido por sus estudios sobre la Biblia. El fresco de Viterbo representa a san Agustín cuando se dispone a escribir a san Jerónimo, y al mismo tiempo recibe una aparición, en la que el santo le avisa sobre su muerte. En la iglesia florentina de Todos los Santos, en la zona del coro se conservan frescos de Ghirlandaio y Botticelli, donde se representa la misma escena, del discurso epistolar y la muerte de san Jerónimo.

La figura de san Agustín pintada en la iglesia de Castelmassimo recuerda también a santo Domingo, representado en la *Virgen con el Niño, santo Domingo y santa Catalina*, pintado por Kuntze, para la iglesia de San Antonio de Padua, en Soriano nel Cimino. Se trata de la misma persona que sirve de modelo para las figuras de ambos santos, los rasgos de cara son idénticos, las manos con la misma posición de los dedos se representan de la misma manera.

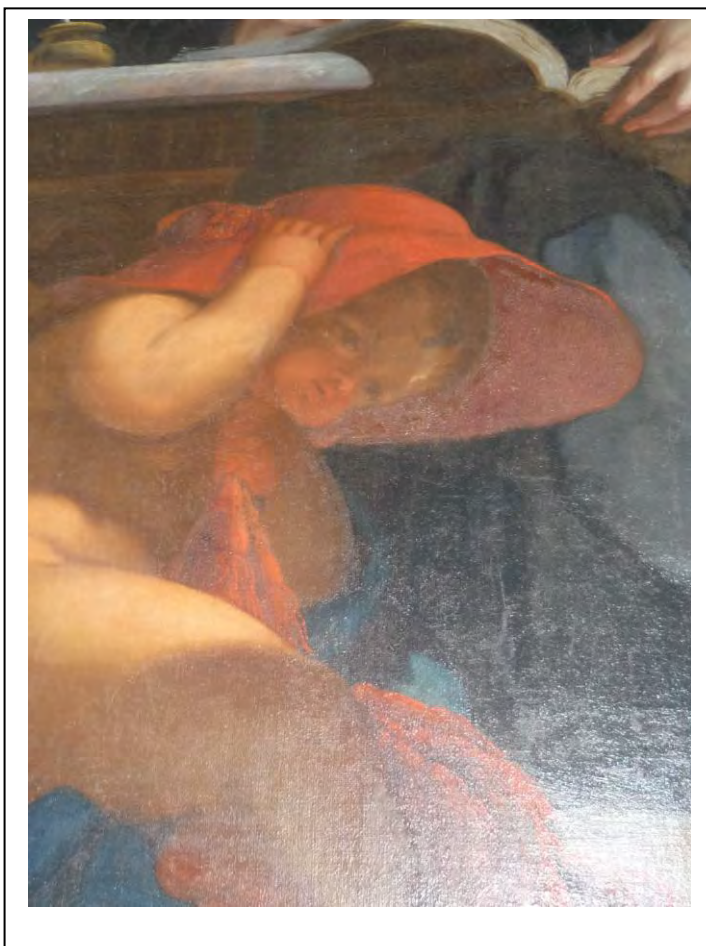
²² Santiago de la Vorágine, «San Agustín», [En:] *La leyenda dorada*, t. 2, Madrid, 1997, p. 541;



Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;

Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño, santo Domingo y santa Catalina*, detalle, Iglesia de San Antonio de Padua, Soriano nel Cimino.

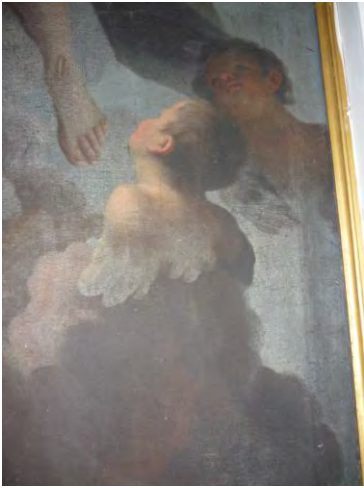
El niño que juega a los pies de san Agustín se coloca sobre la cabeza el *cappello* cardenalicio, también llamado galero (lat. *galerum*). Es un sombrero de color rojo, de ala ancha, con cordones terminados en borlas que colgaban sobre el pecho. Sin embargo, no es uno de los atributos de san Agustín sino de san Jerónimo con quien mantenía una viva correspondencia. Mientras que el niño puede ser una referencia a un episodio biográfico del santo, tratado en varias obras, como *De Trinitate*, sobre los esfuerzos inútiles de explicar el misterio de la Santísima Trinidad, igual que el trabajo de un niño que vacía el mar con una concha.



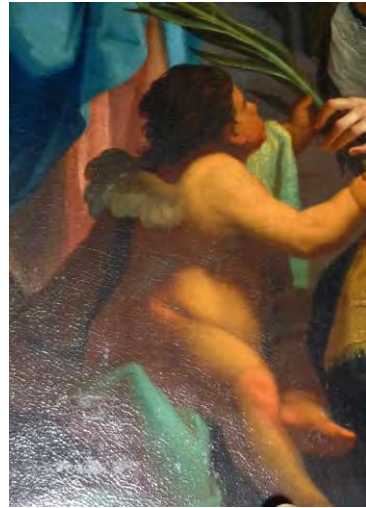
El *putto* con capello

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.

El *putto* sentado en el primer plano es un recurso compositivo muy característico que aparece en varios trabajos del artista, una solución compositiva de gusto rococó. Por ejemplo, en *La Asunción de la Virgen*, un pequeño angelote se encuentra sentado de espaldas sobre la tapa pétrea del sarcófago y señala con la mano la escena milagrosa; igual que en *La Pietà*, de la sacristía en la iglesia de Santa María Novella, ambas en Bracciano; mientras que el mismo *putto* sujeta el corazón inflamado de san Agustín, en la escena con *Santa Mónica*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; también en los trabajos de Kuntze en Cracovia, aparecen los niños ángeles en el primer plano, en *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, en la iglesia de los Misioneros, en Cracovia.



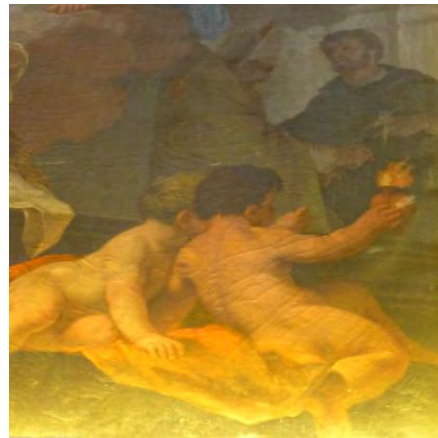
1



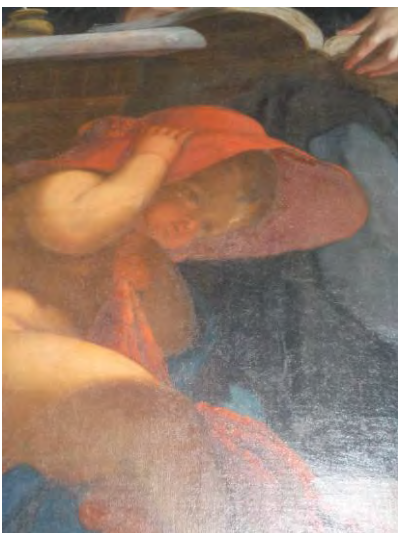
2



3



4



5

El ángel niño

1. Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
2. Tadeusz Kuntze, *San Juan Nepomuceno con la Virgen María y el Niño Jesús*, detalle, h. 1758, Iglesia de los Misioneros, Cracovia;
3. Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;
4. Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
5. Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.

En la tercera escena del lienzo, Kuntze representa a un obispo ubicado en la parte superior de la composición. El santo no ha sido identificado hasta ahora por ninguno de los estudiosos, que lo han descrito como “un santo obispo”²³. Sin duda, se trata de san Ambrosio, el obispo de Milán, que está rezando delante de un ángel mensajero que porta una gran cruz de madera. A san Agustín a menudo se representa con otros doctores de la Iglesia latina, en este caso, san Jerónimo, presente de forma indirecta, a través de sus atributos cardenalicios, mientras que san Ambrosio, el padre espiritual de san Agustín participa en la adoración de la Trinidad a la que alude el ángel que señala su presencia con los tres dedos de la mano.



San Ambrosio

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.

²³ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, pp. 861-862; Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 369; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 80 (nr 100); Andrzej Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 524;

San Ambrosio, otro defensor de la fe cristiana presente en el lienzo de Kuntze lleva el atuendo episcopal, el báculo y la mitra. El santo también luchaba contra las herejías, por medio de sus escritos y desde su cátedra, consiguiendo la expulsión de los arrianos de Italia²⁴. Según una leyenda sus homilías estaban inspiradas por las palabras de un ángel que le hablaba al oído. San Ambrosio destaca como moralista que describía los males del alma e indicaba las soluciones, en sus sermones criticaba duramente a los arrianos, defendiendo el dogma de la Santísima Trinidad y la naturaleza divina de Cristo, dando inicio a las llamadas disputas cristológicas. El ángel con la cruz que levanta tres dedos de la mano, se refiere a la presencia de la Trinidad en el cielo. En *La leyenda dorada* se destaca la labor de san Ambrosio en la defensa de la doctrina católica, su tenacidad en el mantenimiento de la ortodoxia “que con sólo oír su nombre los demonios huían espantados, la impiedad de los arrianos quedaba confundida y las cervices de los príncipes seculares dócilmente se colocaban bajo la gamella de yugo y uncíanse a ella sumisamente”²⁵.

El estilo luminoso y los escorzos complicados de las figuras en el lienzo, sirvieron para Schleier a establecer la cronología del lienzo en Castelmassimo. El investigador alemán lo relacionó con los óleos, de Casalattico, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, en la iglesia de San Barbato, y de Veroli, *El martirio de san Bartolomé*, en la iglesia de San Andrés Apóstol, así como con el fresco de la bóveda, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina²⁶.

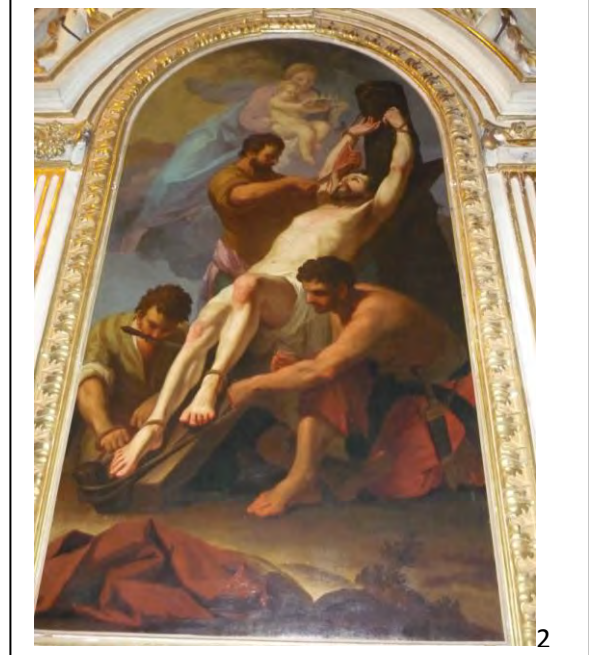
²⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona, 1996, pp. 68-72;

²⁵ Santiago de la Vorágine, «San Ambrosio», [En:] *La leyenda dorada*, t. 1, Madrid, 1997, pp. 245-246;

²⁶ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 861;



1



2



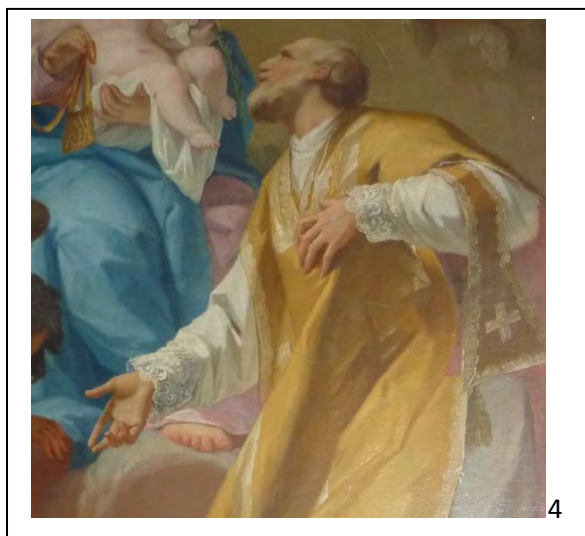
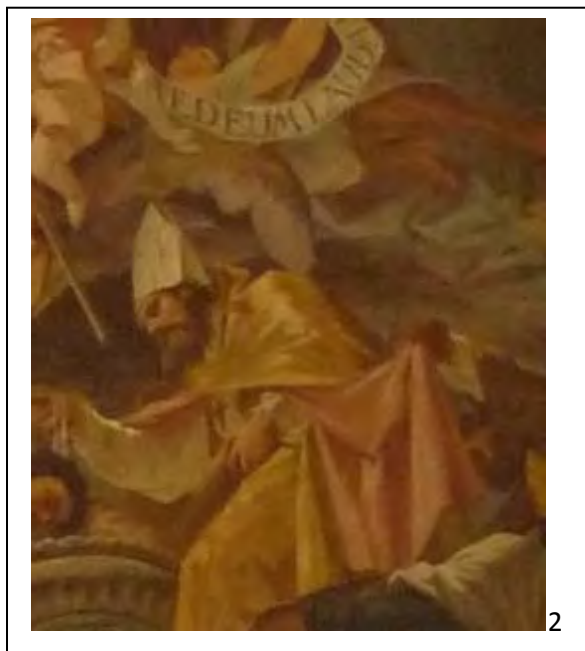
3



4

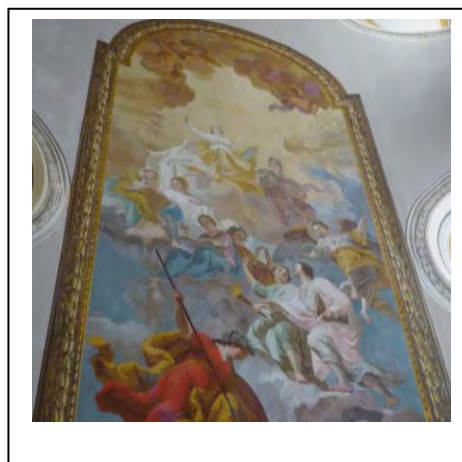
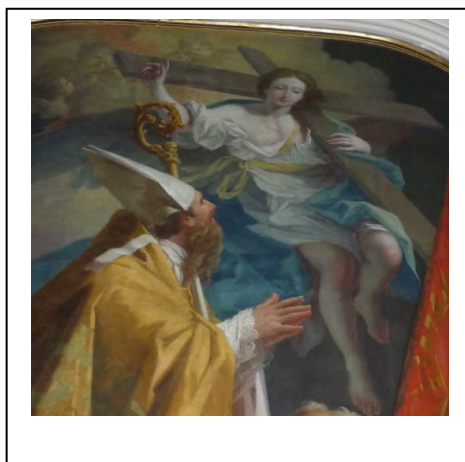
1. T. Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, Iglesia de San Barbato, Casalattico;
2. T. Kuntze, *El martirio de san Bartolomé*, Iglesia de San Andrés Apóstol, Veroli;
3. T. Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
4. T. Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.

Sin embargo, un estudio más detallado de la figura del santo obispo permite ver más puntos comunes entre diferentes trabajos de Kuntze, san Ambrosio representado en la iglesia de los Campanari, es la misma que san Ambrosio, en Cave di Palestrina, San Agustín, en Soriano nel Cimino, o san Felipe Neri, en Casalattico.



1. Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.
2. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
3. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino
4. Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico.

El ángel mensajero lleva una gran cruz de madera, sus movimientos son de enorme elegancia, recuerdan los pases de baile, su túnica y manto se mueven en el aire, creando unos rebuscados pliegues que envuelven su figura. El ángel de Castelmassimo se puede comparar con diferentes personificaciones femeninas que el artista retrató en el fresco de la biblioteca del seminario de Frascati, que representa *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*.



El ángel mensajero

Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;

Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, Biblioteca del seminario, Frascati

Toda la escena se complementa con una multitud de *putti* y las cabezas aladas que sobrevuelan el espacio celestial. Son figuras repetidas en otros trabajos del artista, como la sacristía y oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma, o los grandes frescos cuyo espacio pictórico son las bóvedas de las iglesias agustinas, en Cave di Palestrina o Soriano nel Cimino.



Tadeusz Kuntze, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo;

Tadeusz Kuntze, *Los putti*, detalle, oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

Según Schleier, a la izquierda del ángel mensajero, entre las nubes, tal como lo destaca el investigador alemán en su artículo, aparece: el trono celestial²⁷, sin embargo, en realidad entre la multitud de las cabezas aladas de los *putti*, arranca una arcada, un elemento constructivo, utilizado como un remate decorativo para la escena, muy característico para la pintura de Kuntze, cuyas composiciones tal como se puede ver también en otros lienzos, por ejemplo, *Santa Mónica*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, se inscribían dentro de las escenografías arquitectónicas.

²⁷ *Ibidem.*, p. 861;



**Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*,
Iglesia de la Santísima Trinidad,
Soriano nel Cimino.**

Los tres padres de la Iglesia latina, san Jerónimo, san Agustín y san Ambrosio, junto con san Juan de Capestrano, representados por Kuntze en el lienzo de Castelmassimo, vivían en momentos de crisis políticas y militares. Esos santos varones encarnaban en su época, la idea de defensa de la fe cristiana, su pureza y neutralidad frente a las tendencias herejes e incluso las incursiones militares en sus territorios de los llamados “infieles”, los ideales muy próximos a la tradición de los soldados cruzados de la familia Campanari.

Bibliografía sobre *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 861-863 (fig. 855);

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 369;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 43; [Nota:] Información general sobre la existencia de cuadro religioso de Kuntze, en Castelmassimo;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 80 (nr 100); [Nota:] Información con errores, en el título y la localización en la iglesia;

Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, p. 114;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524;



VIII-2.1.- Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, h.1781,

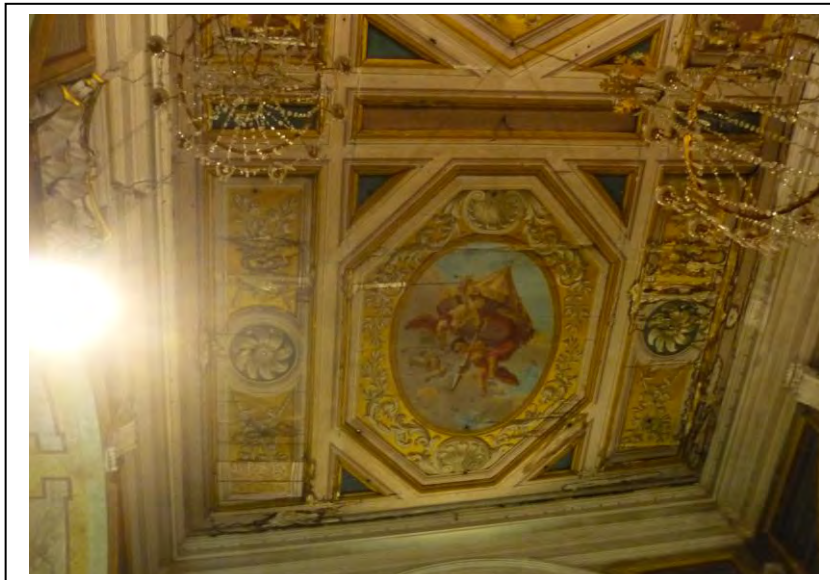
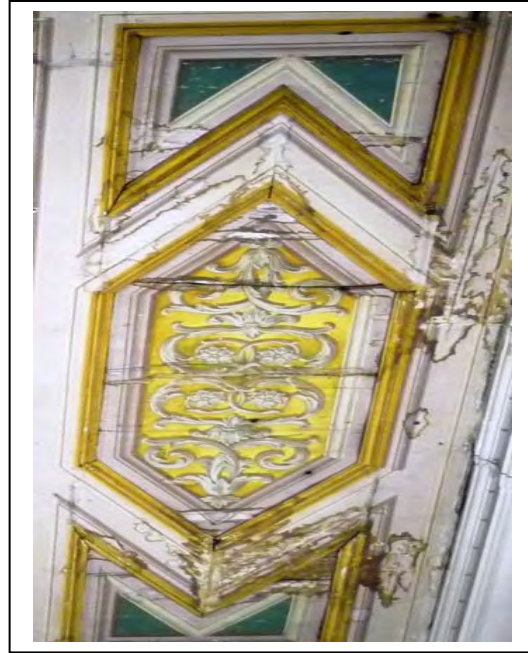
Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma



Tadeusz Kuntze, *Ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas*, h.1781, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma



Tadeusz Kuntze, *Ángeles en vuelo con sombrilla o baldaquín*, h.1781, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma



Tadeusz Kuntze, *Los elementos decorativos*, h.1781, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma

Título de la escena principal: *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*¹; *La visión de santa Lucía*²; *La Virgen María con santa Lucía*³;

Títulos de los medallones: *Ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas*; *Ángeles en vuelo con sombrilla o baldaquín*⁴; *Los Putti con los símbolos de la Virgen María, la Reina de los Cielos*⁵; el mismo título para ambos medallones; *Dos medallones con Putti*⁶;

Otros elementos decorativos: rosetones, motivos ornamentales, vegetales y figurativos, enmarcados en rectángulos.

Fecha: h.1780⁷; h.1781⁸;

Técnica de las tres pinturas: témpera, una técnica poco costosa, realizada posiblemente sobre lienzo pegado a las tablas de madera del techo de la nave y fijado

¹ Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 305 (fig. 2); [Nota:] En el presente estudio se ha optado por este título;

² Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 115 (fig. 2);

³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 83 (nr 139);

⁴ Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 306 (figs. 3, 4); [Nota:] En el presente estudio se ha optado por estos títulos;

⁵ Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 115-116 (figs. 3-4);

⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 83 (nr 139);

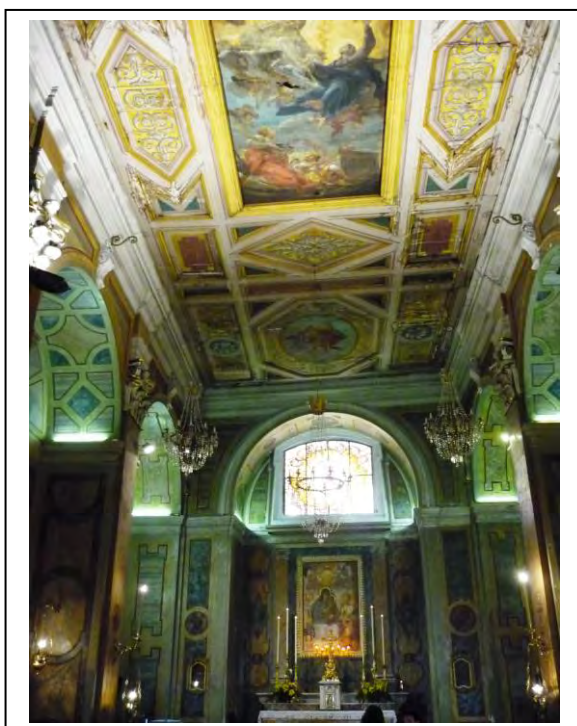
⁷ Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524;

⁸ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 114-118; Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] La cronología del presente estudio;

con pequeños clavos⁹; fresco (*sic*)¹⁰. En el caso de las tres pinturas, se trata de la misma técnica utilizada por Kuntze en el techo del oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma. Las escenas ornamentales están realizadas en la técnica *a chiaroscuro*, sobre tabla;

Localización geográfica: Ciudad de Roma;

Localización de la obra en la iglesia: Iglesia de Santa Lucia della Tinta, la nave central.



El interior de la Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma

Datos generales sobre la iglesia

La iglesia de Santa Lucia della Tinta es una iglesia romana antigua, al menos del año 1002, según ha podido datarse documentalmente. Su denominación “della Tinta” se relaciona con los “tintori di panni”, gremio de tintoreros vinculado al

⁹ Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, pp. 304-306; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, p. 115;

¹⁰ Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 83-84 (nr 139); [Nota:] Dolański dice erróneamente que se trata de una técnica al fresco;

templo¹¹. Sin embargo, el patrocinio de la poderosa familia Borghese hizo posible sucesivas restauraciones, una de ellas en 1728, tal y como describe la lápida conmemorativa de la entrada. Según esta inscripción, el hijo del príncipe Marcantonio III Borghese, Francisco Scipione Borghese, conmemora ese año los trabajos de restauración encargados por su padre, y en esa fecha la iglesia fue dedicada también a santa Lucía virgen y mártir y a María *Vergine Regina Coeli*, un hecho importante que determinaría el programa iconográfico y los trabajos realizados durante la siguiente restauración pictórica de la nave central, emprendida por un único encargado, Tadeusz Kuntze. Las iglesias de los conventos agustinos en Cave di Palestrina y Soriano nel Cimino, en las que el pintor decoró la bóveda central, eran edificios de nueva construcción, mientras que en la iglesia de Santa Lucía della Tinta, el trabajo se realizó en el marco de la restauración de un templo ya existente, el espacio pictórico estaba dividido además en casetones, resultando aún más reducido. La técnica también era menos costosa al tratarse de témpera sobre lienzo. Sin embargo, fue la única obra en Roma en la que el pintor fue artista principal, ayudado por otro pintor secundario en las partes ornamentales¹².

Datos generales y estudio de la obra

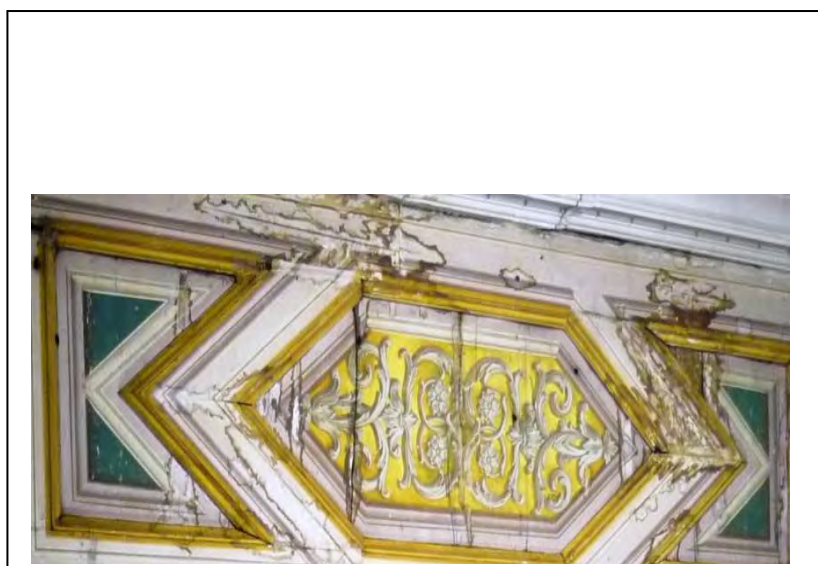
En 1986, Zuzanna Prószyńska, relacionó por primera vez las pinturas de la iglesia de Santa Lucia della Tinta con Kuntze, basándose en las retribuciones que el pintor recibió por su trabajo el 15 de marzo de 1781, los 55 scudi de la caja del príncipe Marcantonio IV Borghese, uno de sus mecenas más importantes entre los años 1769-1788¹³, si bien Schleier reduce esta relación del pintor con la familia

¹¹ Claudio Rendina, *Le chiese di Roma*, Roma, 2010, p. 185;

¹² Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, pp. 303-304, 306;

¹³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 304; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, p. 113; [Nota:] El documento fue encontrado en el *Archivio Segreto Borghese Vaticano* y proporcionado a la investigadora por prof. Italo Faldi;

Borghese a los años 1773-1788¹⁴, y cita *in extenso* la factura firmada por Antonio Asprucci, arquitecto del príncipe Marcantonio IV, por el que fueron dispuestas las obras de restauración y decoración del templo, en la que Kuntze, llamado el “pittore figurista” cobra por el cuadro grande que representa a la Virgen y santa Lucía, así como por dos “ovatini” con diversos *putti*. (15.III.1781. *Al Sig. Taddeo Kuntze Pittore Figurista s. 55 su. la quadro gli possiamo pagare per prezzo concordato con il medesimo d'un quadro grande rappr. esentato la Madonna Ssma Assunta e S. Lucia, due ovatini con diversi putti nel nuovo soffitto di S. Lucia della tinta*)¹⁵. Las pinturas del techo están compartimentadas dentro de los casetones que contienen la decoración figurativa y ornamental, repartida en cinco espacios a lo largo de la nave y tres a lo ancho. Las pinturas figurativas se encuentran en los compartimentos centrales, una gran pintura rectangular en el centro del techo, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, y dos medallones ovalados en los extremos del eje central. En la entrada, *Ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas* y en el presbiterio, *Ángeles en vuelo con sombrilla o baldaquín*. Al marco de la escena principal de la Asunción se yuxtaponen cuatro casetones romboidales con motivos ornamentales, florales y vegetales, que aluden a las escenas figurativas y son al mismo tiempo la continuación de la narración de los milagros representados.



Tadeusz Kuntze, *Los motivos vegetales - La palmera*, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma.

¹⁴ Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, pp. 303-304;

¹⁵ Véase: ANEJO 8;



Tadeusz Kuntze, Los motivos vegetales - La corona de rosas, Iglesia de Santa Lucía della Tinta, Roma

Las pinturas realizadas por Kuntze aclaman la gloria de las patronas de la Iglesia, la Virgen María y santa Lucía. La principal y la más grande, titulada *Santa Lucía asiste a La Asunción de la Virgen*, contiene dos escenas diferenciadas. La primera, en la parte superior del lienzo, representa a la Virgen en el momento de la asunción a los cielos y la segunda retrata a santa Lucía que observa la *Assumptio corporis Sanctae Mariae* al tiempo que relata la historia de su propio martirio. Los dos milagros están enlazados por la figura de un ángel que porta el símbolo parlante de la santa, un par de ojos que muestra al espectador invitándole a contemplar las dos escenas. En el espacio divino se representa la Asunción, la escena de la elevación de la Virgen a los cielos por los ángeles. Sin embargo, Kuntze se limitó a representar a la Virgen desplazándose por sus propias fuerzas, y los dos angelotes que la acompañan, no la elevan a los cielos, sino que juegan con su manto celeste. La *Assumptio corporis Sanctae Mariae* forma parte del ciclo de la glorificación de la Virgen, quien al igual que su Hijo, resucita al tercer día después de la muerte. Pero la historia no está narrada en los Evangelios, dado que se trata de una leyenda tardía copiada en el siglo VI del *Arrebatamiento del profeta Elías* y de la *Ascensión de Jesucristo*. Durante varios siglos, la iglesia católica no la consideró un dogma, sino una creencia piadosa. En 1950, Año santo, el papa Pío XII proclamó el dogma de la Asunción. El profesor Réau explica que “la *Asunción* es significativa: se opone a la *Ascensión*, como lo pasivo a lo

activo, dado que la Virgen no asciende al cielo por sus propios medios, como Cristo, sino que es elevada al Paraíso sobre las alas de los ángeles.” Hay que distinguir además entre la Asunción del alma de la Virgen (*Assumptio animae*) y la Asunción de su cuerpo glorioso (*Assumptio corporis*)¹⁶. En el caso de la iglesia romana de Santa Lucia della Tinta, se trata de una representación del *Assumptio corporis* donde la Virgen se eleva a los cielos y está representada en pleno vuelo, tiene los pliegues de su túnica revueltos y aunque los ángeles no participan de forma activa en su asunción, están presentes y no actúan únicamente como partícipes del cortejo angelical. La Virgen no tiene las manos unidas en actitud orante, sino que abre los brazos para dar la bienvenida a su Hijo que la espera y la mira desde lo alto del cielo. La presencia del sarcófago, en la parte inferior del cuadro, testimonia que su cuerpo yacía hasta hace poco en él. Tanto Jesucristo como la Virgen están adorados por angelotes que se reparten de forma concéntrica encima de sus cabezas con nimbos. La figura de la Virgen, vestida con una túnica rosa y un manto azul, tiene la cabeza tocada con un paño dorado. El Jesucristo es un Cristo de la Pasión (*Christus patiens*) que desciende de los cielos con el alma de su Madre para recibirla, y está representado como un joven con largos cabellos ondulados y barba corta¹⁷, vestido de blanco, con el pecho descubierto y los signos visibles de la Crucifixión en las manos y el costado. Lleva una aureola luminosa, tras él resplandece una nube dorada, alrededor de la cual sobrevuelan los ángeles niños y las cabezas aladas, abre los brazos dando la bienvenida a la Virgen, potenciando la sensación de una composición concéntrica.

¹⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996, t. 1, vol. 2, pp. 637-638;

¹⁷ *Ibidem.*, pp. 46, 51,



Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma

En el plano terrenal, la escena también se desarrolla al aire libre, no hay ningún elemento arquitectónico de los que solía incluir Kuntze en sus pinturas, dato que se podría explicar por el reducido espacio pictórico. El elemento más importante que une la escena de la Asunción con la parte terrenal es la tumba vacía, donde fue dispuesto el cuerpo de la Virgen. Se trata posiblemente de un sarcófago romano, en el que no están reconocibles los motivos ornamentales, y solamente en la parte de la cabecera aparece una escena pintada imitando el bajorrelieve. El sarcófago aparece como un macetero fúnebre, con lirios y rosas dentro de él, que según san Juan Damasceno expandían un exquisito perfume¹⁸. Las rosas de color blanco, símbolo de la pureza de la Virgen, y rojas de la pasión de Cristo caen de las manos de los ángeles y del manto de la Virgen alrededor del sarcófago vacío. Son símbolos que aluden al *Milagro de las flores en la tumba vacía*. Sin embargo, en el caso de la pintura en cuestión, el hecho de que el sarcófago esté vacío y lleno de flores no es comprobado por nadie. Aun así, el ángel sentado sobre la losa pétrea delante de él, relaciona el milagro con la visita de las Santas Mujeres al Sepulcro, que encuentran la tumba de Cristo vacía y a un ángel que anuncia la Resurrección de Jesucristo¹⁹. Sin embargo, el ángel cumple una doble función, la de nexo entre los dos milagros, dado que también enseña los “ojos” de la

¹⁸ Ibídem., p. 639;

¹⁹ Ibídem., p. 640;

santa, relacionando su vida con la Asunción. El ángel es el único personaje del cuadro que entra en el espacio mundano del fiel para recordarle el martirio. De forma que se establece la siguiente relación afectiva, visual entre el espectador-fiel, que a través del ángel puede acceder al espacio celestial gracias a la intervención de santa Lucía, que a su vez contempla la Asunción de la Virgen a los cielos, donde la espera su Hijo resucitado, así que las escenas aparentemente independientes se relacionan entre sí por medio de los “intermediarios” cuya función es ayudar al fiel en el ingreso a los cielos para contemplar la luz divina. Santa Lucía está representada de perfil, arrodillada sobre una lápida de sarcófago, la misma sobre la que está sentado el ángel, espacio que comparten. La santa mira extasiada la escena de la asunción relacionando dos mundos, el divino y el terrenal, al que el fiel podrá acceder gracias a su sacrificio e intercesión. La santa está vestida a la romana, con un manto rojo, tiene el gesto de los brazos cruzados sobre el pecho, en actitud de sumisión y abraza una rama de palma, atributo de una mártir. A su izquierda, aparece un buey, en recuerdo de la leyenda de su martirio, según la cual ante su negativa de casarse a fuerza, fue dispuesta en un carro con un tiro de cuatro bueyes, para ser llevada al prostíbulo, que los bueyes no fueron capaces de mover. A sus pies, una espada o puñal que le atravesó la garganta, herramienta que alude a su muerte en Siracusa en el año 304, durante el imperio de Diocleciano. Santa Lucía es patrona de los ciegos y personas enfermas de ojos y en ocasiones es asociada con santa Águeda, patrona de Sicilia. El motivo de los ojos, que enseña el ángel, no aparecería hasta el siglo XIV. Según la leyenda, la santa se los habría arrancado para enviárselos a su pretendiente aunque de forma milagrosa volverían a su cara, siendo aún más bellos (*occhi belli, lucenti*). Sin embargo, los ojos representados tienen un sentido mucho más metafísico, para que el fiel cerrara los ojos a la vanidad y los abriese a la verdad. Los ojos, el atributo de la santa, se explican como un símbolo de concentración espiritual, de la fe interior, y no necesariamente como un hecho relacionado con la vista corporal. Las fiestas religiosas dedicadas a la santa, con arraigadas fuentes paganas, aluden metafóricamente al fin de los días oscuros y el próximo retorno de la claridad. La historia legendaria de su vida fue

difundida en la Edad Media por Santiago de Vorágine en *La leyenda dorada*, dando todavía mayor popularidad a su hagiografía²⁰.



Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* detalle, Iglesia de Santa Lucía della Tinta, Roma

El tema de la Asunción de la Virgen y su relación estilística y temática con las pinturas de Tadeusz Kuntze y de otros artistas

Se conocen cinco trabajos en los que Kuntze representó el tema de la *Asunción*. Se trata de dos pinturas, *La Asunción de la Virgen*, en la Iglesia de Santa María Novella, pintada entre 1765-1769, y *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, en la Iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma, el objetivo del presente estudio. Además en el Museo Nacional del Prado se conservan tres trabajos sobre papel del artista, se trata de los dibujos procedentes del Legado de Pedro Fernández y Bernaldo de Quirós, 1931, que llevan el mismo título, *La Asunción de la Virgen*, y cuyos números del catálogo son: D00669, D01347 y D01349. Uno de ellos, D00669, hasta

²⁰ Santiago de la Vorágine, «Santa Lucía», [En:] *La leyenda dorada*, t. 1, Madrid, 1997, pp. 43-46; Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos. Guía Iconográfica*. Madrid, 1996; pp. 248-249; Georges Daix, *Dictionnaire des Saints*, Paris, 1996, pp. 237-238; Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, 2003, pp. 292-294; Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000, pp. 334-335; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, pp. 267-271;

ahora, se atribuía a José del Castillo, sin embargo, sin duda se trata de un trabajo de Kuntze relacionado directamente con el fresco de la iglesia agustina en Bracciano.



El tema de la Asunción de la Virgen

1. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;

2. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D00669, Museo Nacional del Prado, Madrid;

3. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01349, Museo Nacional del Prado, Madrid.



El tema de la Asunción de la Virgen (cont.)

1. Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía assiste a la Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;
2. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01347, Museo Nacional del Prado;

Al estudiar las pinturas y los dibujos preparativos del artista se puede ver que el lienzo del techo de la iglesia de Santa Lucía della Tinta, *Santa Lucía assiste a la Asunción de la Virgen* (h.1781) y *La Asunción de la Virgen* (1765-1769), en la Iglesia de Santa María Novella, en el ábside central, en Bracciano, coinciden entre sí no solamente en el tema sino que también en los aspectos compositivos y estilísticos. La disposición de algunos objetos y figuras es la misma. El sarcófago con pétalos de rosa, está visto desde una esquina en ambas representaciones. También la figura en el margen izquierdo de la escena se repite en ambas pinturas. En la iglesia de Bracciano se trata de una figura alada que levanta sus brazos hacia el cielo a modo de orante, mientras que en la iglesia de Santa Lucía della Tinta es la santa de rodillas quien mira hacia el cielo y asiste al milagro. El Cristo y la Virgen están dispuestos en el mismo eje compositivo, la disposición de cabezas y brazos es similar aunque no idéntica, dado que en la iglesia de Santa Lucía della Tinta el pintor tenía un espacio rectangular, más

reducido que el que ofrecía el ábside de la iglesia de Bracciano. No obstante, la representación de Cristo parte de los mismos modelos iconográficos.



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;

Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma.

Como se ha señalado en el Museo Nacional del Prado, se conservan tres dibujos preparatorios de Tadeusz Kuntze, que representan el tema de la Asunción de la Virgen. Uno de ellos, D01347 (F.D. 864), se relaciona claramente con la decoración pictórica de la iglesia de Santa Lucía della Tinta.



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01347, h.1781, Museo Nacional del Prado

La Asunción de la Virgen, D01347, (aguada parda, albayalde y pluma violeta sobre papel pintado de temple verde)²¹, sobre el papel con filigrana *Antonini* se puede considerar un proyecto para el lienzo que se encuentra en el techo plano de la nave central y se titula *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, en la Iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma pintado hacia 1781. El dibujo tiene las características del clasicismo romano, propio de Carlo Maratti y Corrado Giaquinto, debe datarse también en torno a 1781, cuando el artista trabajaba y cobró la remuneración en *scudi* por sus pinturas para esa iglesia. El fragmento del dibujo que se desarrolla en el

²¹ Manuela B. Mena Marqués, *Catálogo de dibujos VII. Dibujos italianos del siglo XVIII*, Museo del Prado: Madrid, 1990, pp. 93-94, 321 (fig. 168); Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: D01347;

espacio divino tiene muchas similitudes con la Asunción de la iglesia de Santa Lucía della Tinta, la composición y la disposición de las figuras es la misma, vista de abajo arriba, la Virgen abre los brazos para ser recibida en gloria por Jesucristo, sentado sobre una nube en la parte superior izquierda de la composición. En la parte terrenal del dibujo preparatorio, el artista colocó un sarcófago rodeado de apóstoles que comprueban el milagro de la Asunción. No aparece ningún santo ni tampoco un ángel, como en la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma o en la de Santa María Novella, en Bracciano. La parte superior del dibujo-proyecto de Kuntze se repite casi sin cambios en el techo de la iglesia de Santa Lucía della Tinta (h.1781), lo que permite constatar que el dibujo tiene que ser próximo a esa fecha, al tratarse de un proyecto. Aunque en la parte inferior del dibujo se aprecien algunas diferencias respecto a la pintura definitiva localizadas en el plano terrenal de la composición, el dibujo del Prado (D01347) puede ser considerado un proyecto para la pintura *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*.

El segundo dibujo de Tadeusz Kuntze con la misma escena, *La Asunción de la Virgen*, D01349, aguada negra, tinta parda y pluma sobre papel agarbanzado con filigrana *Strasburg Lily*²², parece tener menos relación con la pintura de la iglesia de Santa Lucía della Tinta. Es coincidente en él el tema de la Asunción, pero se aprecian con mucha más claridad las similitudes con *la Asunción de la Virgen* de la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano.

²² Manuela B. Mena Marqués, *op. cit.*, pp. 94, 321 (fig. 169); Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, Nº catálogo: D01349;



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;

Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01349, Museo Nacional del Prado.

El dibujo *La Asunción de la Virgen* (D01347) del Museo Nacional del Prado, puede relacionarse no sólo con la Virgen representada en *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* (h.1781), de la iglesia de Santa Lucía della Tinta, sino también con la figura de la personificación de la Fe en la *Apoteosis de san Agustín* (h.1776), en la bóveda de la iglesia de SS. Trinidad, en Soriano nel Cimino, pues en él se aprecian nítidamente las coincidencias de estilo y composición entre el dibujo y ambas pinturas, en las que, como ya observara Schleier, la Virgen y la Fe tienen la misma pose y disposición de manos²³. Prószyńska considera que la figura de la Virgen se podría relacionar también con las pinturas de Francesco de Mura, pintor napolitano, en cuanto a formas, fisionomía y pose de la Virgen, en concreto con el boceto (1751) que se conserva en la *Galleria Nazionale di Capodimonte*, en Nápoles, preparatorio para el fresco de la iglesia de Nunziatella en Nápoles²⁴.

²³ Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 305;

²⁴ Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 118, 121;



1



2



3

La figura de la Virgen

Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, h.1781, Iglesia de Santa Lucía della Tinta, Roma;

Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, h.1776, Iglesia de SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01347, detalle, h.1781, Museo Nacional del Prado.

La misma disposición que las figuras pintadas por Kuntze, tiene la Fe representada por Francisco Bayeu, *El Triunfo de la Santa Cruz* (h.1763). Se trata de una obra que en los inventarios antiguos se titulaba *La rendición de Granada*²⁵. La pintura de Bayeu, procedente de la época en la que el pintor polaco estuvo en España, coincide también con *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* en la disposición de otras figuras representadas por el pintor español en la escena.



Francisco Bayeu, *El Triunfo de la Santa Cruz*, h.1763.

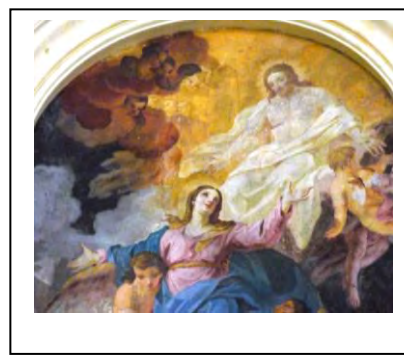
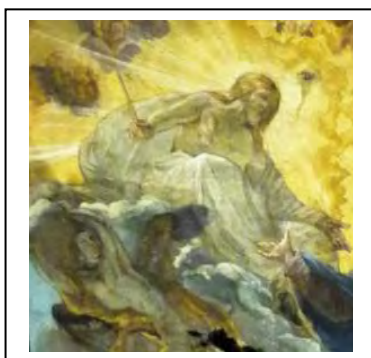
[Foto en:] José Luis Morales y Marín, *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Zaragoza, 1995, pp. 59, 78, Nº catálogo: 13;

La figura de Cristo resucitado es muy cercana a la representada en *San Ambrosio bautiza a san Agustín* (1770) de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina²⁶. Hay que tener en cuenta que las pinturas de la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma, sufrieron daños importantes, no obstante, se puede observar que el modelado y la disposición de ambos Cristos es la misma. La figura de Cristo sentado sobre una nube, con los brazos abiertos y la cabeza agachada, en una mano sujeta una varilla, es prácticamente la misma en *La Asunción de la Virgen*, de Bracciano, en la que el Cristo esté representado en la parte derecha de la pintura, y en el dibujo *La Asunción de la Virgen* (D01347) del Museo Nacional del Prado, dibujo que puede considerarse un proyecto para la pintura de *Santa Lucía asiste a la Asunción de la*

²⁵ José Luis Morales y Marín, *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Zaragoza 1995, pp. 59, 78, Nº catálogo: 13;

²⁶ Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, p. 305;

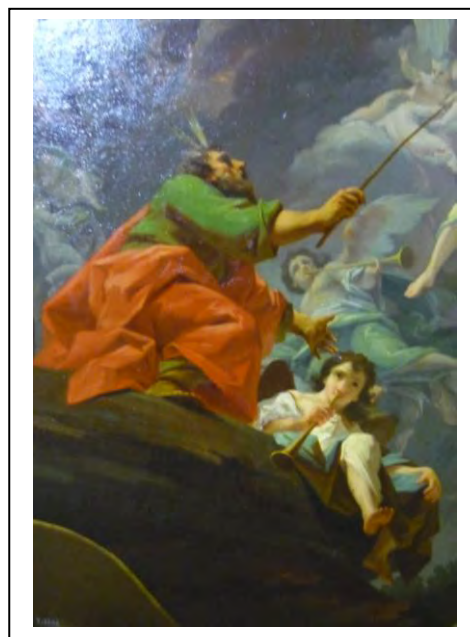
Virgen, en Roma. En el mismo modelo que estas figuras de Cristo estuvo basada la figura de la Virgen en *Santa Mónica*, de la iglesia de la SS. Trinidad, en Soriano nel Cimino, cosa que demuestra que el artista utilizaba el mismo modelo durante mucho tiempo para diferentes trabajos.



La figura de Cristo

1. Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;
2. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
3. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano;
4. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01347, detalle, Museo Nacional del Prado;
5. Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

La figura de la santa se puede relacionar con la figura de Moisés, del boceto de Kuntze *Moisés en el Sinaí*, en el Museo Nacional del Prado²⁷ el profeta está representado igual que santa Lucía en la esquina inferior izquierda de la pintura, desde donde observa la escena que se desarrolla arriba. Sin embargo, como se puede observar en sus obras el artista repetía los modelos en diferentes pinturas, se puede incluso decir que desarrolló dos tipologías para la figura arrodillada, en el primer plano, ubicándola en el ángulo inferior izquierdo de la escena, con la cabeza ligeramente levantada. Por un lado se pueden enumerar, *La resurrección de Piotrowin* (h.1752), en la iglesia de San Stanislao dei Polacchi; *Moisés en el Sinaí* (h.1770), en el Museo Nacional del Prado; *Santa Mónica* (h.1776) en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, y *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen* (h.1781), en la iglesia de Santa Lucia della Tinta, en Roma, y por otro, en la segunda tipología estarían las figuras arrodilladas, de diferentes versiones de *El milagro de san Juan Cantius* (h.1750) o *La limosna de Santo Tomás de Villanueva* (1770), en Cave di Palestrina.



Santa Lucía, las figura arrodilladas – la primera tipología

Sta. Lucía, Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;

Moisés, Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;

²⁷ Ibídem., p. 305;



Santa Lucía, las figura arrodilladas – la primera tipología (cont.)

Sta. Mónica, Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

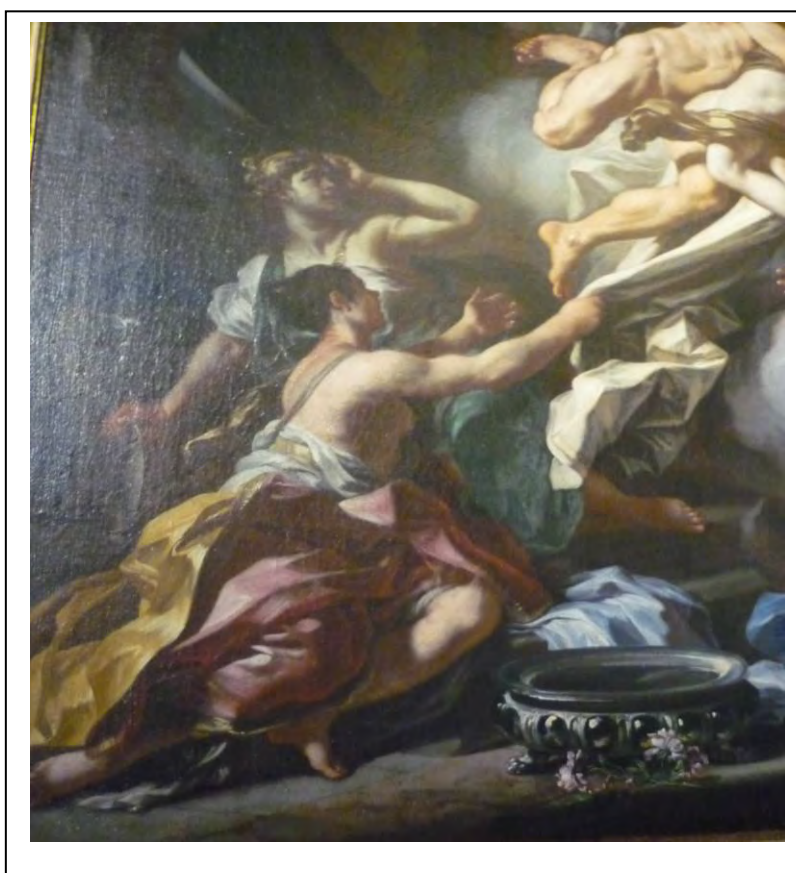
Piotrowin, Tadeusz Kuntze, *La resurrección de Piotrowin*, detalle, Iglesia de S. Stanislao dei Polacchi, Roma;



Santa Lucía, las figura arrodilladas – la segunda tipología

La mujer con niño, Tadeusz Kuntze, *La limosna de Santo Tomás de Villanueva*, detalle, Cave di Palestrina.

Zuzanna Prószyńska considera que la figura de santa Lucía con el brazo levantado habría que relacionarla con el cuadro de Francisco Solimena, *Bóreas raptando a Orythia* (h.1701), de la *Galleria Spada*, en Roma²⁸. Sin embargo, esta consideración no parece acertada, dado que Solimena la representa más dinámica. En el momento que intenta obstaculizar el rapto, lanza sus brazos tirando del manto de Orythia para detenerla, mientras que santa Lucía parece ensimismada, inmóvil en su éxtasis, con las manos cruzadas sobre el pecho, observando la Asunción, también la manera de situarla en la escena es diferente.

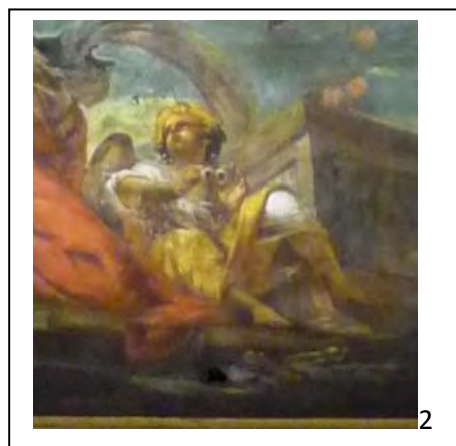
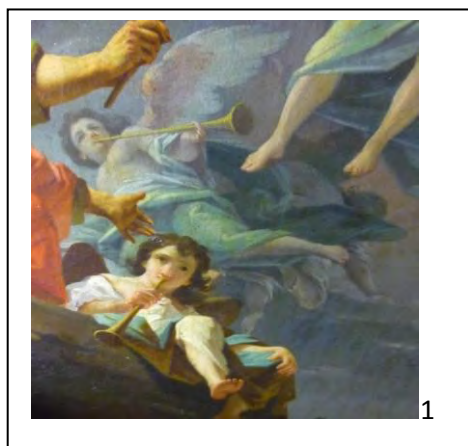


Francisco Solimena, *Boreas rapta Orythia*, h.1701, *Galleria Spada*, Roma

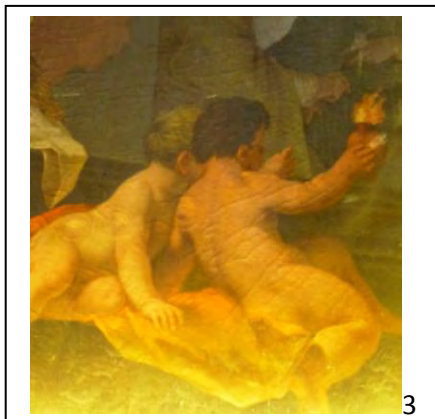
²⁸ Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 118, 121 (nota 27);

Además, en la pintura de Francisco Bayeu, *El Triunfo de la Santa Cruz* (h.1763), anteriormente citada, obra catalogada en los inventarios antiguos como *La rendición de Granada*²⁹, aparece en la parte inferior izquierda una figura arrodillada, posiblemente san Fernando, que igual que en las pinturas de Kuntze observa los acontecimientos que se desarrollan en el espacio divino.

El ángel-portador exhibe el atributo de la santa, un par de ojos, y a pesar de las restauraciones y el destrozo de la pintura, aún se aprecia que mira desde lo alto al fiel presente en la iglesia. Si lo comparamos con otras pinturas de Kuntze recuerda al niño con la trompeta del boceto *Moisés en el Sinaí* (h.1770), en el Museo Nacional del Prado. Kuntze solía situar en sus pinturas personajes que miraban desde lo alto, sentados en el borde del espacio pictórico, con las piernas extendidas hacia abajo, creaban la sensación de proximidad. Este recurso fue empleado por el artista en la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma, donde los ángeles, en *chiaroscuro*, guardan la misma expresión y pose. Sin embargo, el artista también utilizaba a esos personajes angelicales como portadores del atributo del santo, colocándolos de espaldas al espectador, es el caso del los *putti* que levantan el corazón en llamas, el símbolo parlante de san Agustín, en el lienzo *Santa Mónica*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino.



²⁹ José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, pp. 59, 78, Nº catálogo: 13;



1. El ángel músico: Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
2. El ángel con el atributo de la santa Lucía: Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;
3. Los *putti* con el atributo de san Agustín: Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

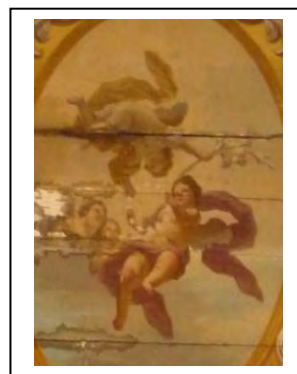
Dos pinturas ovaladas (*ovatini*) en marcos octagonales, representan dos escenas figurativas, *Ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas*, en el casetón sobre el ingreso a la iglesia, y *Ángeles en vuelo con sombrilla o baldaquín*, sobre el presbiterio, enmarcadas por decoración vegetal estilizada de lirios, rosas, hojas de laurel y acanto, pintadas en grisalla, decoración que fuera del espacio pictórico central narra otro tema relacionado con la Asunción, el de la *Coronación de la Virgen como la Reina del cielo*. La colocación de una corona de estrellas en la cabeza de la Virgen es un acontecimiento inmediatamente posterior a la Asunción, al que aluden los pequeños lienzos de la nave. De forma que, en la pintura más cercana a la entrada, los *putti* portan una corona de doce estrellas con la que se coronará a la Virgen y lirios, flores que simbolizan su pureza. Sin embargo, en las Sagradas Escrituras no aparece ninguna referencia a la coronación de la Virgen, es un tema totalmente apócrifo cuyo autor era Méliton, obispo de Sardes, tema que se popularizó gracias a Gregorio de Tours, y a Santiago de Vorágine³⁰. Mientras que sobre el presbiterio, se representa a los ángeles niños volando que portan una sombrilla, aludiendo a su santidad, y rosas que se encontraban en su sepulcro. Los atributos que llevan los ángeles son símbolos de la Reina del cielo.

El tema de los ángeles niños aparece en numerosos cuadros y frescos del artista, los de la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma, se podría relacionar con los diferentes trabajos pintados por Kuntze tanto para los espacios privados de palacios, como de

³⁰ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, op. cit., p. 644;

culto, los *putti* pintados para la sacristía y el oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*, (1769-1776); también con los ángeles niños pintados para la decoración del apartamento de Bartolomeo Corsini y Maria Felice Barberini, en el *palazzo Corsini*, en Roma (1773); los ángeles para la decoración del fresco en la primera sala de la planta baja del *palazzo Borghese*, en Roma, *Angeli con fiori in uno sfondato* (1773); los *putti* que portan ramas del rosal y roble, pintados en el techo de la planta baja del palacio episcopal, en Frascati (1771-1777); los *putti* de la capilla de la Madonna del Refugio de los Pecadores, en la iglesia del *Gesù*, en Frascati (1771-1775), debieron de tener también, antes de una pésima restauración, el aspecto de “los ángeles de Kuntze”, que hoy solamente se puede intuir.

Schleier destaca que las pinturas sufrieron daños importantes, debido a las filtraciones de agua, por lo tanto tuvieron que ser “repintadas”, proceso que dañó en gran medida el aspecto original. Sin embargo, los ángeles no están muy retocados, posiblemente menos que los fondos celestiales, y en ellos se puede apreciar el estilo de Kuntze, sobre todo, en sus fisionomías y valores cromáticos brillantes, en tonos pastel³¹.



³¹ Erich Schleier, «Una decorazione...», *op. cit.*, pp. 304-305;



Los putti en los óvalos

Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, h.1781, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;

Tadeusz Kuntze, *Ángeles en vuelo con lirio y corona de estrellas*, detalle, h.1781, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;

Tadeusz Kuntze, *Ángeles en vuelo con sombrilla o baldaquín*, detalle, h.1781, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma.



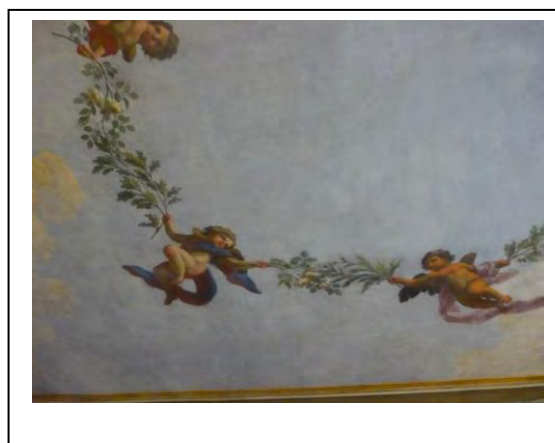
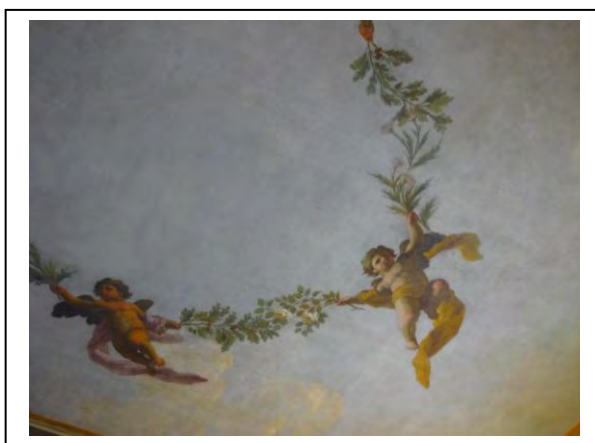


Tadeusz Kuntze, *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*, detalle, h.1769-1776, la sacristía de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma

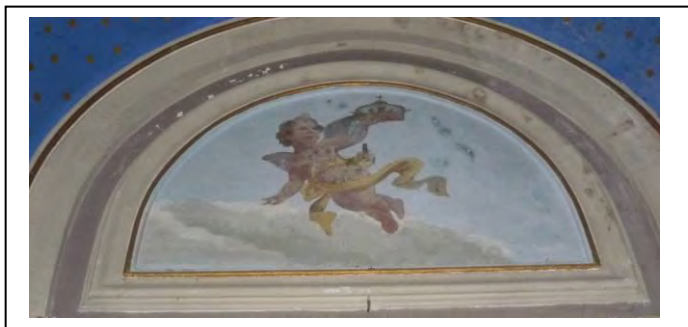


Tadeusz Kuntze, *Angeli con fiori in uno sfondato*, 1773, Roma, Palazzo Borghese;

[Foto en:] Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 307 (fig. 5);



Tadeusz Kuntze, *Los putti*, detalle, 1775-1777, Palacio episcopal, Frascati.



El *putto* después de una mala restauración

La capilla de la Madonna del Refugio de los Pecadores, Iglesia del Gesù, Frascati;

En los cuatro lados de la pintura central, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, aparecen marcos romboidales con decoraciones florales y vegetales, pintadas en grisalla, que recuerdan ramas de palmera y corona de rosas, atributos de las patronas de la iglesia. Los elementos ornamentales vegetales que hay que relacionar entre la iglesia de santa Catalina de Siena; la capilla del Seminario, en Frascati; la capilla de Madonna del Refugio de los Pecadores, en la iglesia del *Gesù*, en Frascati y los motivos decorativos en una sala, en la planta baja del palacio episcopal, en Frascati.



Tadeusz Kuntze, *Los elementos decorativos*, con los atributos de las patronas de la iglesia, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma

Los motivos decorativos que aparecen en los marcos romboidales, pintados en grisalla, que recuerdan ramas de palmera y corona de rosas, atributos de las patronas de la iglesia, aparecen fuera del cuadro con la escena principal, tal como en la *Asunción de la Virgen*, la Iglesia de Santa María Novella, en Bracciano, donde los atributos de la Virgen están representados en la parte escultórica.



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, la parte escultórica, Iglesia de Santa María Novella, Bracciano.

Bibliografía sobre *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen de Tadeusz Kuntze* (orden cronológico)

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; [Nota:] La autora no menciona la decoración ornamental ni vegetal, en grisalla;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, pp. 303-308 (figs. 1-4);

Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 113-122 (figs. 1-4);

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, pp. 42-43, 54; [Nota:] Información general sobre la existencia de pinturas de Kuntze;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, pp. 83-84 (nr 139); [Nota:] Dolański comete errores en las descripciones técnicas sobre las pinturas;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre la existencia de trabajos de Kuntze en la iglesia, en el apartado de frescos (*sic*);

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la iglesia;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 247, 278 (nota 25); [Nota:] El autor se refiere a la técnica utilizada por Kuntze: “el lienzo encolado”.



VIII-3.1.- Tadeusz Kuntze, *Enrico Benedetto Stuart*, cardenal de York, 1771-1777

Sacristía de la Basílica Catedral de San Pedro Apóstol, Frascati

Enrico Benedetto Stuart, hijo de la princesa Maria Klementyna Sobieska y Jacobo Francisco Estuardo, pretendiente al trono de Inglaterra y Escocia, fue cardenal de York, obispo de la diócesis suburbicaria de Frascati, entre el 13 de julio de 1761 y 1803¹. En la década de los setenta del siglo XVIII, el religioso encargó a Kuntze varias pinturas², para la iglesia del *Gesù*, los frescos de la capilla *della Madonna Rifugio dei Peccatori*; para el seminario episcopal, en la capilla, las escenas sobre la vida de la Virgen María; y en la bóveda de la biblioteca, una alegoría dedicada a las artes y las ciencias; para su palacio, la decoración en las salas con temas mitológicos, bíblicos, bélicos y ornamentales³. Stuart era amigo de la princesa Anna Sapieha de Jabłonowski, cuya recomendación pudo ser decisiva en la elección del artista para esos encargos pictóricos⁴. Entre los años 1771-1777⁵, o según un estudio más reciente, de Erich

¹ Leonello Razza, *La Basilica Cattedrale di Frascati*, Frascati, 1979, pp. 146, 270;

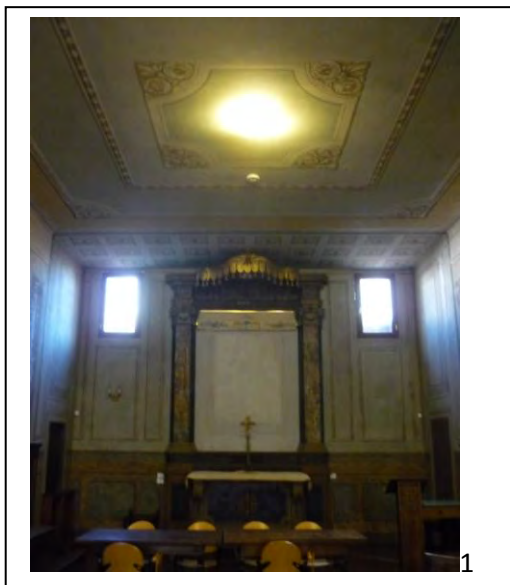
² [Nota:] En las *Tablas* se enumeran todos los trabajos pictóricos de Tadeusz Kuntze que se han podido localizar en Frascati;

³ Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 289-291;

⁴ Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, p. 200; Maciej Loret, *Życie..., op. cit.*, pp. 288-289; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, p. 369;

⁵ Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26-27; Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, pp. 23, Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 303; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 113; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 45; Janusz Stanisław Pasierb, Michał Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa, 1999, p. 223;

Schleier, de 1775 a 1778⁶, el duque de York era uno de los mecenas más importantes del artista polaco.



1. Altar mayor en la Capilla del seminario episcopal, Frascati;
2. Placa conmemorativa sobre la finalización de las obras (1775), con el escudo del cardenal Stuart.

En 1771, se iniciaron importantes trabajos de restauración en el seminario y la biblioteca episcopal. El investigador Loret, como fuente documental para determinar definitivamente la participación de Kuntze en esos trabajos y destacar las relaciones que unían al pintor con su mecenas, cita a un historiador del *Ottocento*, Oreste Raggi. En una de sus cartas, fechada en 1844, y publicada en *I Colli Albani e Tuscolani*, el escritor italiano se refería a un pintor a quien llama erróneamente, “Taddeo Gunz” (*sic*) que decoró la bóveda de la biblioteca con «un dipinto a fresco, representante la

⁶ Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192;

Scienza e la Ignoranza», y en la capilla contigua a la biblioteca del seminario pintó las escenas de «la Nascita ed il Transito della Vergine»⁷.

Se conservan cuatro retratos de Enrico Benedetto Stuart pintados por Kuntze, que son el testimonio de la cercanía de las relaciones personales entre ambos. Tres retratos del cardenal Enrique Estuardo se encuentran en Frascati: en la sacristía de la catedral; la sala de reuniones del Ayuntamiento, y en la cofradía de la iglesia *delle Suore Pie*. Y, un retrato más, en la Colección de Ciechanowiecki, en Roma:

- Retrato de Enrico Benedetto Stuart, *Il Cardinale Duca di York*, 1771-1777, en la sacristía de la Basílica Catedral de San Pedro Apóstol, en Frascati⁸;
- Retrato del cardenal de York, *Enrique Benedicto Estuardo*, 1771-1777, en la sala de reuniones del Ayuntamiento, en Frascati⁹;
- Retrato del cardenal de York, pintado sobre el estandarte de la cofradía de la Iglesia *delle Suore Pie*¹⁰;
- Retrato del cardenal de York, *Enrique Benedicto Estuardo*, 1771-1777, la Colección de Ciechanowiecki, en Roma¹¹.

⁷ Oreste Raggi, «I Colli Albani e Tuscolani, cartas», Roma, 1844, p. 27, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti... op. cit.*, pp. 26, 97 (nota 26), [En:] Maciej Loret, *Życie..., op. cit.*, pp. 289-290, 368 (notas 23, 26);

⁸ Leonello Razza, *op. cit.*, p. 147 (fig. 46); Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, pp. 300-301; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 81 (nr 109),

⁹ Witold Zahorski, *op. cit.*, pp. 300-301; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 115),

¹⁰ Witold Zahorski, *op. cit.*, pp. 300-301; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 83 (nr 137),

¹¹ Italo Faldi, «Recensione alle Mostra: "Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo"», [En:] *Storia dell'Arte*, nr 24-25, 1975, pp. 182-183 (fig. 1); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372;

Quizás el más interesante de los cuatro retratos del cardenal, es el conservado en la sacristía de la catedral en Frascati donde fue párroco. Kuntze le representa de forma muy natural y cercana, con una sonrisa, de pie, de medio cuerpo, vestido con el atuendo cardenalicio, de color rojo escarlata. El religioso sobre la cabeza lleva el solideo y en la mano sujeta la birreta, sobre la muceta cuelga una gran cruz pectoral dorada con varias piedras preciosas engarzadas. En el fondo oscuro de la sala, sobre un cojín se encuentra depositada la *Corona de San Eduardo*, utilizada en las ceremonias de coronación de los reyes ingleses, un recuerdo de los antepasados regios del cardenal, una clara alusión al derecho de sucesión de su padre, Jacobo Eduardo Stuart, *el Viejo Pretendiente* católico a la corona del Reino Unido de Inglaterra, Escocia e Irlanda, y también de su hermano mayor, Carlos Eduardo Stuart, el príncipe de Gales, *el Joven Pretendiente* que intentaba sin éxito recuperar el trono británico.

Bibliografía sobre *Enrico Benedetto Stuart* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Oreste Raggi, «I Colli Albani e Tuscolani, cartas», Roma, 1844, p. 27, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 97 (nota 26); [En:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 289, 368 (nota 23);

Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26-27, 97 (nota 25);

Maciej Loret, «Prace dekoracyjne T. Kuntzego w Italji», [En:] *Tygodnik Ilustrowany*, 1er semestre, núm. 12, Warszawa, 1929, p. 223; [Nota:] El papel del obispo Stuart como mecenas de Kuntze;

Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, p. 200;

Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 289-290, 368 (notas 23-24, 26);

Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 23; [Nota:] Una breve referencia al cardenal de York;

Gian Lodovico Masetti Zannini, «Rapporti tra la Polonia e Roma attraverso i secoli», [En:] *Capitolium*, XLII, nr 4, Roma, 1967, p. 154; [Nota:] Una breve referencia al cardenal de York;

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, p. 94; [Nota:] El autor hace una referencia general a los encargos de Frascati y a su comitente, el cardenal de York;

Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, p. 206; [Nota:] Información general sobre los encargos de cardenal de York;

Italo Faldi, «Recensione alle Mostra: “*Polonia: arte e cultura dal medioevo all’illuminismo*”», [En:] *Storia dell’Arte*, nr 24-25, 1975, pp. 182-183 (fig. 1);

Leonello Razza, *La Basilica Cattedrale di Frascati*, Frascati, 1979, pp. 146, 147 (fig. 46), 270 (núm. 114);

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, pp. 23, 25; [Nota:] Información general sobre el mecenas de Kuntze;

Pietro Bindelli, *Enrico Stuart Cardinale duca di York*, Frascati, 1982, p. 123;

Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, pp. 300-301;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell’arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 861, 871; [Nota:] Información general sobre los encargos artísticos del cardenal de York, en Frascati;

Gabriele Borghini, «S. Caterina da Siena a Via Giulia (1766-1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano», [En:] *Storia dell’arte*, LII, 1984, pp. 211, 218 (nota 34), figs. 55-56; [Nota:] Información general sobre la decoración del palacio episcopal, en Frascati;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, pp. 369, 372;

Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988, p. 303;

Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, núms. 1-2, p. 113;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 45; [Nota:] Información general sobre su protector en Frascati;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, pp. 53, 81 (núms. 109, 115), 83 (núm. 137);

Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, p. 76; [Nota:] Información general sobre el protector de Kuntze, en Frascati;

Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, p. 113; [Nota:] Información general sobre el protector de Kuntze, en Frascati;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] El obispo de Frascati, entre los mecenas de Kuntze;

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192;

Janusz St. Pasierb, Michał Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa, 1999, pp. 169, 223;

Erich Schleier, «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, p. 417; [Nota:] El obispo de Frascati, el mecenas de Kuntze;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, n° 2, 2007, p. 43 (nota 20); [Nota:] Información general sobre los encargos a Kuntze hechos por el cardenal de York, en Frascati;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 262; *Las Virtudes* p. 106; [Nota:] El obispo de Frascati como el mecenas de Kuntze;



VIII-3.2.- Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, 1771-1775

Iglesia del Gesù, capilla del seminario episcopal, Frascati.

Título de la escena principal: *El Nacimiento de la Virgen*¹; *La Visitación de la Virgen*² (sic);

Fecha: 1770³; aproximadamente, entre 1770 y 1771⁴; posterior a 1771⁵; entre 1771 y 1775, el cardenal de York inició los trabajos de restauración del seminario episcopal, las obras en el palacio duraron hasta 1777⁶; en 1771, fueron iniciados los trabajos de restauración en el seminario y la biblioteca⁷; 1775⁸;

¹ Oreste Raggi, «I Colli Albani e Tuscolani, cartas», Roma, 1844, p. 27, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 97 (nota 26); [En:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 289, 368 (nota 23); Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 49 (fig. 15); [Nota:] Fotografía anterior a la restauración; Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 289; Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, p. 200; Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, p. 300; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, p. 369; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, pp. 53, 81 (nr 111), fig. XXIX; [Nota:] Fotografía posterior a la restauración, posterior a 1929; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80, 262, 271 (fig. 352); [Nota:] Fotografía anterior a la restauración, publicada en Loret (1929); [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 111);

³ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 80;

⁴ *Ibidem.*, pp. 262, 271 (fig. 352);

⁵ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 111);

⁶ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26-27; [Nota:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

⁷ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289;

⁸ Pietro Bindelli, *Enrico Stuart Cardinale duca di York*, Frascati, 1982, p. 123; [Nota:] Bindelli se refiere a la decoración de la *Biblioteca Eboracense del Seminario Vescovile*; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Prószyńska basa la fecha de la decoración de la capilla en la publicación de Bindelli (1982) referente a la biblioteca; Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524;

Técnica: fresco⁹, muy restaurado. El profesor Loret explica que el muro no fue adecuadamente preparado y las pinturas sufrieron grandes daños; posteriormente, una desafortunada restauración. Las medidas de la pintura con la escena titular: 3 m (ancho) x 1,80 m (alto)¹⁰;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Frascati;

Localización de la obra en la capilla: muro lateral en el lado de la Epístola, de la capilla del seminario episcopal, junto a la Iglesia del *Gesù*;

Datos generales y estudio de la obra

Las pinturas tal como explica la placa conmemorativa, *IN HONOREM CONCEPTIONIS IMMACULATA VIRGINIS MARIA*, ilustran los momentos destacados en la vida terrenal de la Virgen, el nacimiento y la dormición, narrados en las fuentes apócrifas. La escena principal en el muro, en el lado de la Epístola, *El Nacimiento de la Virgen* representada en color se corresponde compositivamente con la escena de la *Dormición de la Virgen*, en el lado del Evangelio; igual que las pinturas secundarias *a chiaroscuro*, tienen las correspondientes escenas en el muro de enfrente. Los elementos ornamentales, como las coronas de laurel y los candelabros, completan simbólicamente la vida de la Madre de Dios. Todas las escenas (principales y secundarias) de la capilla se relacionan entre sí, desde el punto de vista compositivo y temático. El *Nacimiento de la Virgen* abre su vida, mientras que la *Dormición de la Virgen* la cierra.

El fresco pintado por Kuntze, sufrió importantes cambios respecto a su estado original. En 1929, Maciej Loret publicó una fotografía en blanco y negro de la obra, en

⁹ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, p. 200; Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289; Witold Zahorski, *op. cit.*, p. 300; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 111); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 80;

¹⁰ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, p. 26; Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289; Witold Zahorski, *op. cit.*, p. 300; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 111);

el comentario se lamentaba de los daños, como resultado de una mala preparación del muro como soporte y las restauraciones desafortunadas. El investigador consideraba que la pintura tenía menos interés artístico en comparación con la *Dormición de la Virgen* en el muro de enfrente, porque su conservación no permitía un adecuado estudio de la obra¹¹.



El estado de conservación del fresco - antes y después de la restauración

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

El fresco fue sometido, por lo menos, en dos ocasiones a las intervenciones de restauradores y pintores. La primera fue anterior a 1929, cuando fue estudiado y fotografiado por Loret, en la segunda, la escena fue nuevamente pintada y modificada. Actualmente, es difícil determinar cuáles son las partes originales, pintadas por Kuntze. Posiblemente todo el fresco fue retocado, incluso se añadieron algunos fragmentos, con episodios nuevos. Durante mis estudios *in situ* en abril de 2012, he podido apreciar importantes modificaciones en la materia pictórica, la incorporación de nuevas figuras, algunas partes totalmente repintadas con capas uniformes de color que ocultaban el estilo característico del artista, los rostros de las mujeres sin expresividad y el modelado plano en sus telas. Loret conoció el fresco ya muy dañado, sin embargo, aún así era más cercano al estilo pictórico de Kuntze. En el presente estudio se analizan los cambios en la pintura, se estudia la obra en relación con otros trabajos de Kuntze y la fotografía de 1929.

El día 8 de septiembre se celebra la natividad de la Virgen, en esa fecha el Sol entra en el signo de Virgo. El acontecimiento que mencionan únicamente los Evangelios apócrifos, *Protoevangelio de Santiago*; *Evangelio del Seudo Mateo*; y *La leyenda dorada*, pudo tener lugar en: Jerusalén, Nazaret o Belén¹². Sin embargo, esa falta de información permitía a los artistas más realismo y libertad en la presentación del tema, presente en el ciclo iconográfico dedicado a la vida de la Virgen, y santa Ana. El tema no limitaba la imaginación y pudo convertirse incluso en una escena de género, con una alusión mínima al carácter milagroso de la natividad.

El Nacimiento de la Virgen de Tadeusz Kuntze en relación con otras pinturas

Se pueden apreciar puntos en común entre dos escenas principales, en los muros de la capilla, gracias a la mejor conservación de *La Dormición de la Virgen*, es posible conocer mejor la composición del fresco *El Nacimiento de la Virgen*, anterior a las

¹² Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, 1996, pp. 170-172; Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000, p. 148;

restauraciones. El artista siguió la iconografía tradicional, ubicando ambas escenas en un espacio interior, cerrado, sin decoración alguna, con pocas alusiones a lo divino, simbolizado por las cabezas aladas de querubines que soplan rayos de luz sobre María celebrando su nacimiento. Este fragmento se conserva todavía íntegro en *La Dormición de la Virgen*, en el caso del *Nacimiento de la Virgen* lo podemos conocer únicamente a través de las fotografías antiguas.

ALTAR

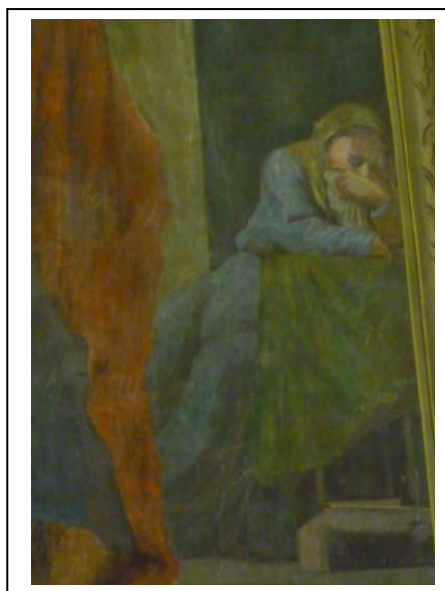


ALTAR

Sin embargo, el fresco ha mantenido la composición original, con la característica disposición en diagonal y la división tripartita de la escena, con las figuras repartidas en grupos. Kuntze fusionó los elementos realistas y anecdóticos con otros de carácter sagrado. En el extremo derecho, mirando hacia el altar de la capilla y hacia la recién nacida, se encuentran sus padres. El grupo forma una composición triangular, la cama, donde está sentada santa Ana, crea una marcada diagonal, dando mayor profundidad a la composición (en el muro de enfrente, es el lecho mortuario con la Virgen dormida, orientado hacia el altar de la capilla).

Kuntze en el centro de la composición ubicó un segundo grupo que ilustra un motivo de origen bizantino, se trata de tres mujeres, con las cabezas veladas que atienden a la Niña en el aseo, reunidas junto a una pila, en forma de copa. La recién nacida es levantada por una de las mujeres que asistió al parto y presentada a sus padres.

El fragmento de la pintura en el extremo derecho, sufrió grandes destrozos, en él se representaba un grupo de vecinas que visitaban a santa Ana, del cual únicamente se conserva una franja oscura y unas figuras pintadas por el restaurador. En *La Dormición de la Virgen*, esta escena se corresponde con la imagen de una pobre viuda que sujeta en sus manos la *Sancta Camisia*.



Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15)

Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati.

El artista busca el contacto con el espectador para acercarle al misterio, una de las mujeres señala a la parturienta en la cama, de la misma manera que lo hace el apóstol

arrodillado delante del lecho mortuario de la Virgen, en el fresco de enfrente. Kuntze representa a los protagonistas en posturas escultóricas, de acuerdo con la iconografía, de los inicios del Cristianismo, descalzos, en túnicas y mantos. En los valores cromáticos aparece su característica paleta del pintor, con tonos fuertes, rojos, violetas, amarillos, azulados, verdosos, tonalidades luminosas y plateadas.



Anónimo, *Las Bodas Aldobrandinas*, s. I a.C., Los Museos Vaticanos;

[Foto en:] www.mv.vatican.va; (junio 2012);

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

En Roma, el artista polaco pudo conocer una obra del siglo I a.C., que actualmente se conserva en los Museos Vaticanos, *Las Bodas Aldobrandinas*¹³. El fresco representa una escena nupcial cuyo título se relaciona con el nombre de su antiguo propietario, el cardenal Pietro Aldobrandini. La pintura fue descubierta (en 1616), antes de que se estudiaran los yacimientos arqueológicos de Herculano (1738) y Pompeya (1748), y tuvo gran repercusión entre los artistas que pudieron conocerla. La manera de componer el espacio pictórico, en los frescos de la capilla del seminario de Frascati recuerda *Las Bodas Aldobrandinas*; existe la misma división tripartita, se destacan los elementos verticales, como las columnas, y diagonales, una cama, entre los cuales se disponen los personajes vestidos a la moda romana. En la escena central del fresco, la novia que se prepara a la boda parece el modelo para la mujer pintada por Kuntze, que levanta a la Niña María e incluso, a santa Ana sentada sobre el lecho.



Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

Anónimo, *Las Bodas Aldobrandinas*, detalle, Los Museos Vaticanos;

[Foto en:] www.mv.vatican.va; (junio 2012);

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

¹³ www.mv.vatican.va; (junio 2012);

Dada la popularidad del fresco romano entre los artistas, se necesitaban más copias de él, el pintor polaco, Franciszek Smuglewicz realizó una de ellas en la técnica de acuarela y gouache, que sirvió de modelo para el grabador Marco Carloni. Más tarde, el mismo artista fue contratado (en 1774), por el anticuario Ludovico Mirri para documentar en pintura las *Terme Esquilene*, erróneamente llamadas las *Termas de Tito* cuyo resultado sería la publicación (en 1776) de “*Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico (...)*”, un álbum con ilustraciones de Smuglewicz, el arquitecto Vincenzo Brenna y del grabador Marco Carloni¹⁴.



Franciszek Smuglewicz, *Las Bodas Aldobrandinas*, 1774;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 251;

El mismo esquema compositivo tripartito utilizado por Tadeusz Kuntze, en Frascati aprovecharía Francisco de Goya en los murales de la iglesia, de la cartuja de *Aula Dei*, en Zaragoza. En el caso del artista español, se trataba de obras realizadas no en la técnica del *buon fresco* sino al óleo, pintadas directamente sobre el muro sin una

¹⁴ Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, pp. 250-251;

preparación previa. Goya al disponer de más espacio para pintar, pudo representar más temas dedicados al ciclo de la Virgen, de los cuales se conservan siete, restaurados por los hermanos Buffet. Se trata de las siguientes escenas: *Revelación a san Joaquín y santa Ana*; *Nacimiento de María*; *Desposorios*; *Visitación*; *Circuncisión de Jesús*; *Presentación de Jesús en el templo*; *Adoración de los Reyes Magos*¹⁵.

El investigador Jaume Socias Palau destaca que tanto los frescos de la capilla, como el de la biblioteca del Seminario de Frascati recuerdan las pinturas de Goya, “por la disposición, solemne y amplia, de las figuras, cada una de las cuales parece extasiada, un poco rígida en su individualidad”¹⁶.



Francisco de Goya, *La Visitación*, 1772-1774 (1780-1781), Iglesia de la cartuja de Aula Dei, Zaragoza;

[Foto en:] Gonzalo M. Borrás Gualis, «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 septiembre de 2008, edición de Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 127 (fig. 6);

¹⁵ Arturo Ansón Navarro, *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995, pp. 107-118, 121-123 (notas 82-116); Gonzalo M. Borrás Gualis, «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 septiembre de 2008, edición de Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, pp. 123-131;

¹⁶ Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, p. 80;



Francisco de Goya, *La Natividad de la Virgen*, 1772-1774 (1780-1781), Iglesia de la cartuja de Aula Dei, Zaragoza;

[Foto en:] Gonzalo M. Borrás Gualis, «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 septiembre de 2008, edición de Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 125 (fig. 2);

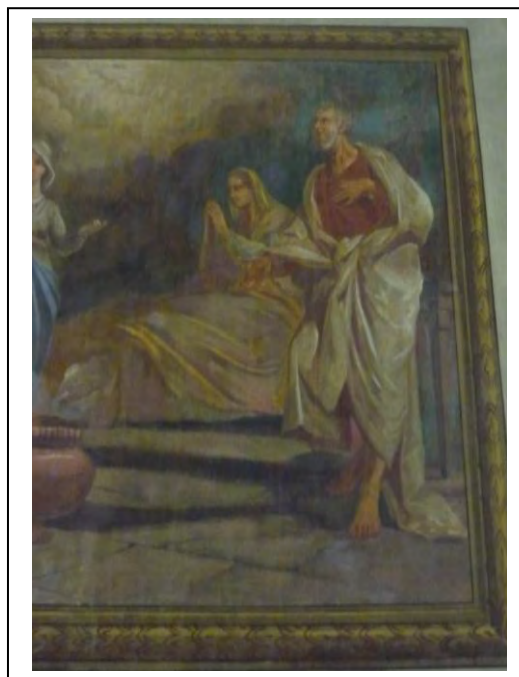


Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

Tanto las pinturas de Kuntze como las de Goya representan el tema sobre la vida de la Virgen con la elegancia clasicista y la austeridad académica. Son imágenes muy directas que transmiten un mensaje religioso, comparables entre sí en la representación de las figuras, sus formas escultóricas, el sombreado de los pliegues, el empleo de los elementos arquitectónicos, como las gradas sobre las que se disponen los personajes en la escena del nacimiento.

San Joaquín, el padre de la Virgen es el único hombre presente en el ambiente femenino de la escena aunque apartado de las labores de atención a la recién nacida. Es un anciano envuelto en una túnica y un manto, con el brazo agarra una lámpara de aceite (o un incensario) para destacar el acontecimiento milagroso, un motivo anecdótico que también aparece en *La Dormición de la Virgen*.

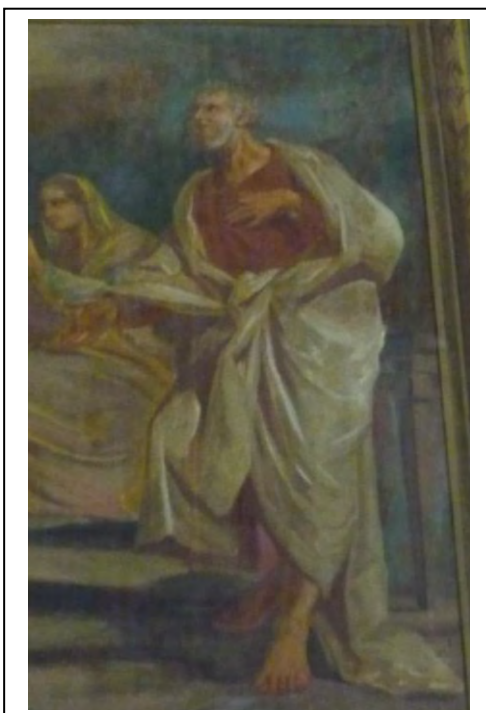


San Joaquín

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

En una fotografía del fresco anterior a la restauración, se puede ver que el rostro y los gestos de san Joaquín eran más expresivos; el santo levantaba los ojos al cielo, movía los brazos, su cuerpo representado en un escorzo muy acusado, modelado con las luces y sombras destacaba sus formas escultóricas. La figura del santo se puede relacionar con los apóstoles pintados en el muro de enfrente en la capilla, recuerda al apóstol en túnica amarilla con un incensario.



Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

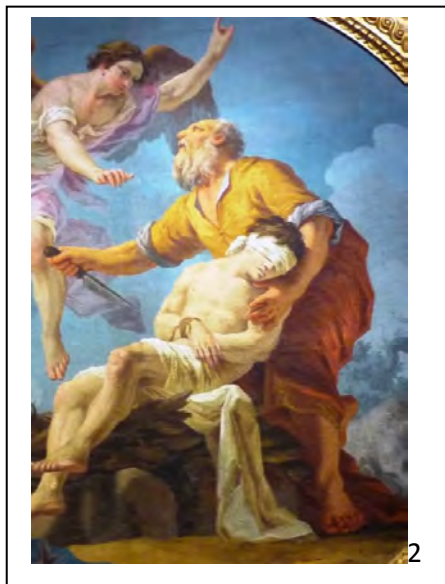
Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati.

Tadeusz Kuntze se formó artísticamente dentro del barroco clasicista romano, junto a grandes maestros académicos de mediados del siglo XVIII: Domenico Corvi y Pompeo Batoni. Su influencia en el estilo del artista polaco era enorme, que se puede apreciar tanto en la figura de san Joaquín, como en la de Abraham *El sacrificio de Isaac*, en la iglesia de *Santa Agnese in Agone*, en Roma; en los evangelistas, *San Mateo*; *San Juan* y *San Lucas*, pintados *a chiaroscuro*, en el muro de la nave, en la

iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; o en los apóstoles representados en *La multiplicación de los panes y los peces*, en el refectorio de la iglesia de Santa María del *Buon Consiglio*, en Genazzano.



1



2



3



4

Las figuras de los ancianos: San Joaquín, Abraham, Apóstol, San Lucas

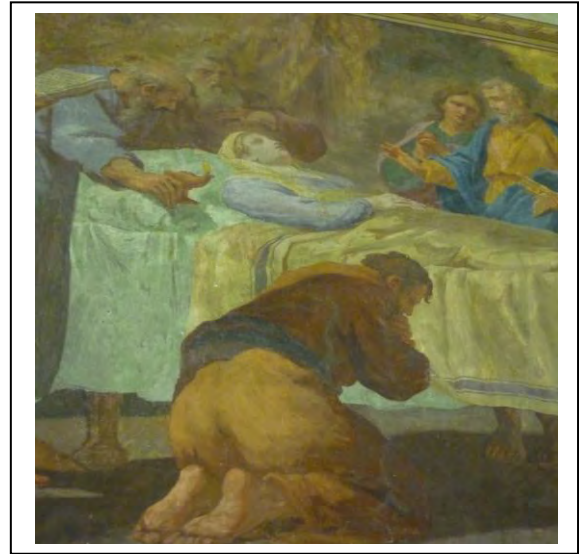
1. Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

2. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;

3. Tadeusz Kuntze, *La multiplicación de los panes...*, detalle, Genazzano;

4. Tadeusz Kuntze, *San Lucas*, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

Kuntze representa a Santa Ana, la mujer de san Joaquín sentada sobre la cama, envuelta en un manto y un velo, con las manos juntadas en actitud orante, dirigiéndose hacia el altar de la capilla. Este fragmento de la pintura sufrió cambios en las sucesivas restauraciones pero su composición es original y se corresponde con el lecho mortuario de María en *La Dormición de la Virgen*.

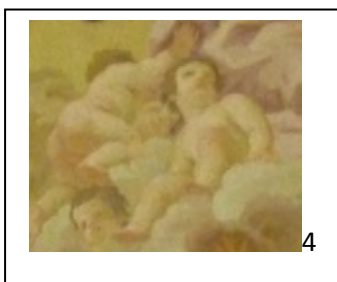
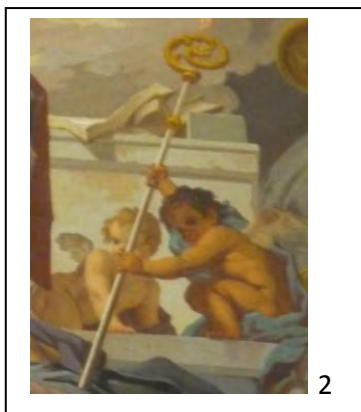
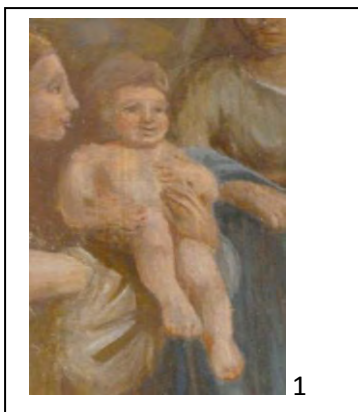


Santa Ana y el lecho mortuorio de la Virgen

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

En la representación de María difícilmente se puede reconocer el pincel de Kuntze, es un testimonio de las intervenciones del restaurador. Se conocen varios ejemplos de figuras infantiles pintadas por el artista, como los *putti* en la *Apoteosis de san Agustín*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, o los del oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma. Al comparar estos trabajos originales de Kuntze se puede constatar que María pintada en Frascati en el estilo rococó, no se conserva y la actual imagen es más cercana al realismo heroico italiano de los años treinta del siglo XX.



María niña y los ángeles niños

1. El restaurador de la pintura de Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

2., 3., 4., 5. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

6. Tadeusz Kuntze, *Los putti*, detalle, oratorio, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

El grupo de mujeres que atienden a la parturienta y a la recién nacida fue incrementado en las sucesivas restauraciones. Las comadronas llenan el espacio pictórico libre, con sus actitudes y gestos expresan la solemnidad del momento y la disposición para ayudar a la madre y la Niña. Se trata de ocho figuras, tres de ellas no

aparecen en la fotografía publicada por Loret¹⁷, las otras cinco fueron sometidas a una restauración muy agresiva.



Las mujeres – antes y después de la restauración

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

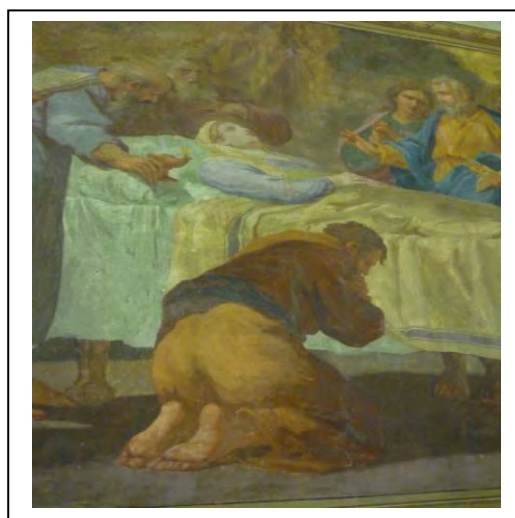
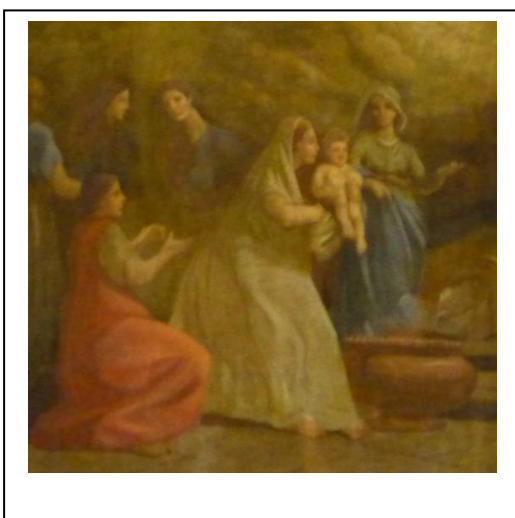
[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

Las mujeres reunidas alrededor de la Niña, conservan aún alguna traza de la pintura original de Kuntze; se disponen en diagonal, en poses diferentes, de perfil, de espaldas y de frente. Sin embargo, tras la restauración la expresividad de sus rostros, la riqueza cromática y el sombreado de sus vestidos fue muy dañado. En el primer plano, se encuentra sentada de espaldas una mujer que enrolla, como una hilandera-parca, los pañales para vestir a la Niña (ese detalle que se puede ver claramente en la fotografía antigua, actualmente está completamente perdido). Tal como explica Réau, se trata de una alusión a las tres Parcas de la mitología griega, presentes cuando un nacido abre sus ojos a la vida, para recordarle desde el principio su destino, la muerte¹⁸. Desde el

¹⁷ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, p. 49 (fig. 15);

¹⁸ Louis Réau, *op. cit.*, p. 170;

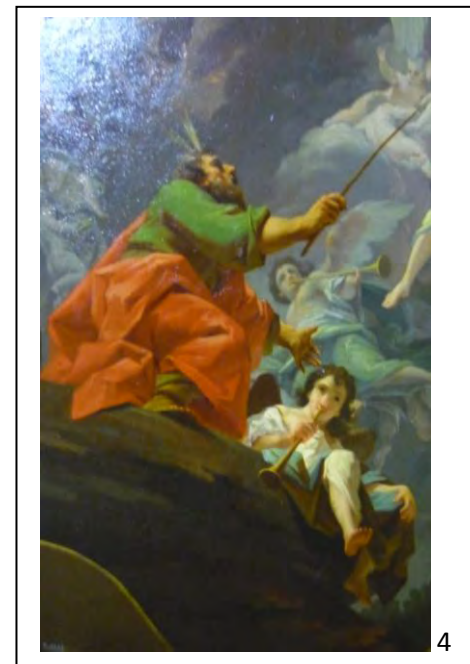
punto de vista compositivo, la mujer que envuelve los pañales se corresponde con el apóstol de rodillas en *La Dormición de la Virgen*, en la misma capilla. También con otras figuras, como *Santa Mónica*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa Lucia della Tinta, en Roma; *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado; y, sobre todo, con *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina.



La figura de rodillas en la parte central del fresco

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

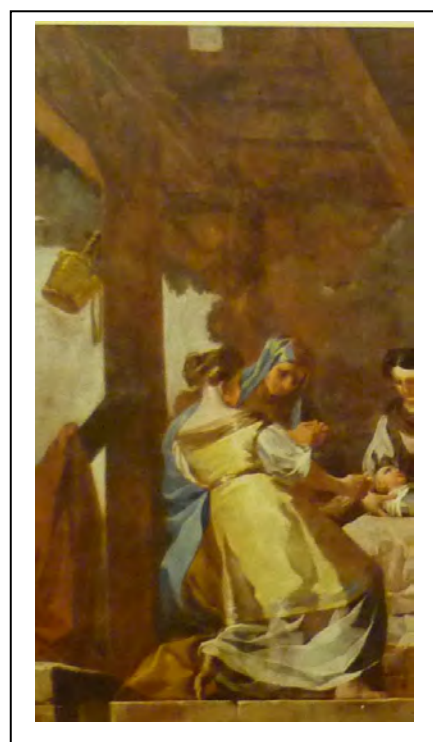
Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;



Las figuras de rodillas

1. Santa Lucía: Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma;
2. Sta. Mónica: Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;
3. Mendiga: Tadeusz Kuntze, *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
4. Moisés: Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado.

La mujer encargada de preparar los pañales, representada en el fresco de Frascati recuerda también la figura femenina en la pintura mural de Francisco de Goya, *La Natividad de la Virgen*, en la iglesia de la cartuja de *Aula Dei*, en Zaragoza. La cercanía estilística entre ambas pinturas es evidente, no solamente se trata del mismo tema sino también de los mismos recursos compositivos utilizados. Ambas mujeres están retratadas en la misma actitud y en el mismo lugar dentro del espacio pictórico. En los murales de Zaragoza, el pintor aragonés utilizó la misma división tripartida de la escena, utilizó también el punto de vista bajo, con las figuras repartidas en diferentes niveles, gracias a los elementos arquitectónicos en los que se disponen.



La mujer arrodillada

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

Francisco de Goya, *La Natividad de la Virgen*, detalle, Iglesia de la cartuja de Aula Dei, Zaragoza;

[Foto en:] Gonzalo M. Borrás Gualis, «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 125 (fig. 2);

Durante su estancia en Roma, Francisco de Goya pudo conocer los proyectos de Kuntze o incluso los trabajos *in situ*, en el seminario de Frascati. Los contactos entre ambos artistas no se han confirmado en las fuentes documentales, tal como expuso Marian Wnuk¹⁹, no obstante, se piensa que ambos pintores se conocían. La cronología de los murales de Goya tampoco se ha determinado, Borrás Gualis recoge en su artículo diferentes fuentes, y señala posibles fechas: 1772-1774 o 1780-1781²⁰. Sin embargo, la influencia de Kuntze, de los frescos de Frascati, en los trabajos de Goya parece evidente.

En el extremo izquierdo del fresco, no se conserva el fragmento con dos mujeres que llevan una cuna, tal como atestigua una fotografía de 1929. Actualmente, en su lugar se representan a dos figuras femeninas que cargan un cubo, mientras una tercera, añadida posteriormente por el restaurador, las observa. El estilo pictórico del restaurador no copia la pintura tardo rococó romana de Kuntze.



Las mujeres con la cuna – antes y después de la restauración

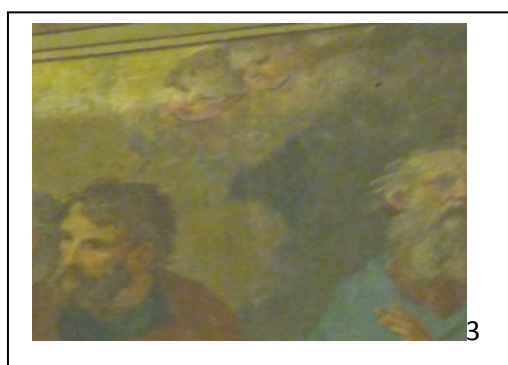
Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

¹⁹ Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 114-116;

²⁰ Gonzalo M. Borrás Gualis, *op. cit.*, pp. 128-131;

En la fotografía antigua, se pueden ver los querubines alados que soplan los rayos de luz sobre la Niña, ese fragmento actualmente se encuentra recubierto por una capa uniforme de color grisáceo que imita las nubes, sin alusión a lo divino. No obstante, en *La Dormición de la Virgen* todavía se pueden ver las partes celestiales con las cabezas de querubines, y gracias a ello es posible conocer el colorido del fragmento perdido.



La parte celestial con los querubines

1. Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati; (marzo 2012);

2. Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati; (Anterior a la restauración, h.1929);

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

3. Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

En la fotografía antigua del *Nacimiento de la Virgen* se aprecia el estilo característico del pintor, la presencia del elemento infantil, a la moda rococó. Los *putti* y las cabezas

aladas volando entre las nubes se pueden encontrar en todos sus trabajos; la *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, en la iglesia de San Barbato, en Casalattico; en *La Pietà* de la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano; o en *Santa Mónica*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino.

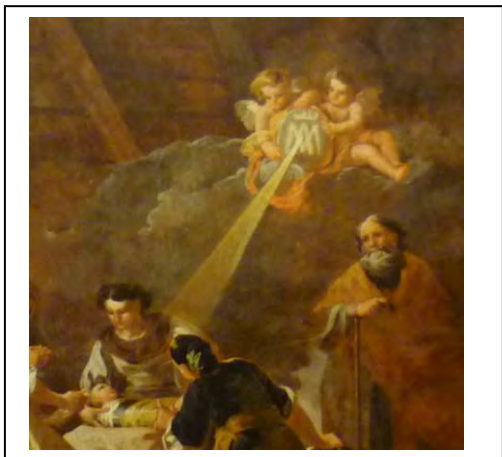


La parte celestial con los putti

Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico;

Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

El profesor Mangiante aventuró la teoría sobre una posible intervención del joven Goya en la parte celestial del fresco pintado por Kuntze, en Frascati, señalando puntos de relación estilística con la *Natividad de la Virgen*, en la iglesia de la cartuja de Aula Dei, en Zaragoza²¹.



Francisco de Goya, *La Natividad de la Virgen*, detalle, 1772-1774 (1780-1781), Iglesia de la cartuja de Aula Dei, Zaragoza

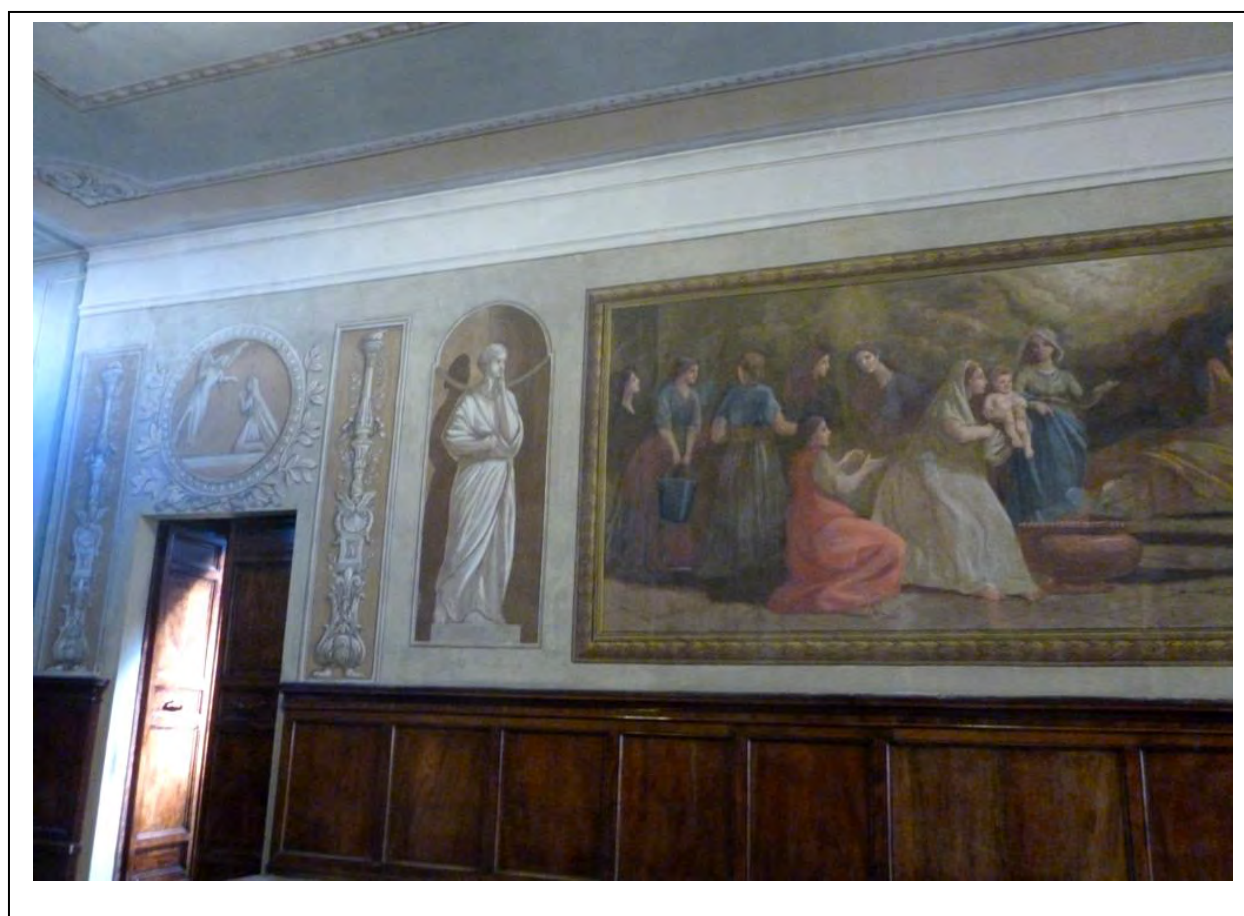
[Foto en:] Gonzalo M. Borrás Gualis, «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 septiembre de 2008, edición de Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 125 (fig. 2).

Sin embargo, es una tesis difícil de sostener. En primer lugar, porque Goya pintó los murales de *Aula Dei* después de su estancia en Roma, no pudo participar personalmente en los trabajos de Frascati porque ya se encontraba en España. Además, la coincidencia del tema, se debe a su popularidad y no necesariamente a una inspiración directa, dado que, en el ciclo de Zaragoza, Goya no incluyó, por ejemplo, el tema de *La Dormición de la Virgen*, el otro gran fresco policromo de Frascati. Considero que en el fresco de Frascati no se puede ver la mano de Goya, además no hay conexión estilística entre los *putti* pintados en Frascati y los de Zaragoza. Se trata de pinturas realizadas por artistas diferentes y se puede excluir cualquier posibilidad de la intervención pictórica de Goya en la capilla de Frascati, quien no obstante pudo ver en papel los proyectos de Kuntze, durante su estancia en Roma (1770), y se inspiró en ellos para sus pinturas de Zaragoza.

La escena principal *El Nacimiento de la Virgen* forma con las pinturas en grisalla un conjunto pictórico más amplio, que resalta los valores espirituales de la Virgen. Los trabajos monocromos en dos óvalos hasta ahora no han sido publicados ni estudiados; se trata de dos escenas relacionadas directamente con la madre de la Virgen, narradas

²¹ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80, 262, 264, 271 (figs. 351-352);

en el ciclo dedicado a Santa Ana. Además, en dos nichos fingidos, a ambos lados de la escena principal, se sitúan dos figuras femeninas: la *Templanza* y la *Justicia*. Las virtudes junto con la *Fortaleza* y la *Prudencia*, representadas en el muro de enfrente caracterizarían la vida de recién nacida. Los otros motivos decorativos, los cuatro candelabros y coronas de laurel, completan simbólicamente el ciclo iconográfico de la capilla y añaden más información procedente de los evangelios apócrifos. El repertorio monocromo es de gran belleza y destaca su perfecto estado de conservación.



El muro lateral en el lado de la Epístola de la capilla del seminario episcopal, Iglesia del Gesù, Frascati.



Tadeusz Kuntze, *La visita de las tres parcas en la casa de santa Ana*, 1771-1775, Iglesia del Gesù, capilla del seminario episcopal, Frascati.



Tadeusz Kuntze, *La Anunciación a santa Ana*, 1771-1775, Iglesia del Gesù, capilla del seminario episcopal, Frascati.

Títulos de dos óvalos en el muro lateral en el lado de la Epístola:

La visita de las tres Parcas en la casa de santa Ana;

*La Anunciación a santa Ana*²²; Las pinturas nunca han sido publicadas ni estudiadas.

Fecha para la escena principal: 1770²³; aproximadamente entre 1770 y 1771²⁴; posterior a 1771²⁵; entre 1771 y 1775, el cardenal de York emprendió los trabajos de restauración del seminario episcopal, que en el palacio, su residencia, duraron hasta 1777²⁶; 1771 fue el año del inicio de los trabajos de restauración en el seminario y la biblioteca²⁷; 1775²⁸; Considero que la cronología para la escena principal y las pinturas monocromas debe ser la misma.

Técnica: frescos monocromos en sepia, en buen estado de conservación;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Frascati;

Localización de la obra: muro lateral en el lado de la Epístola de la capilla del seminario episcopal, junto a la Iglesia del *Gesù*;

²² [Nota:] Los títulos propuestos por la autora de la tesis;

²³ *Ibidem.*, p. 80;

²⁴ *Ibidem.*, pp. 262, 271 (fig. 352);

²⁵ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 111);

²⁶ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26-27; [Nota:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

²⁷ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289;

²⁸ Pietro Bindelli, *op. cit.*, p. 123; [Nota:] Bindelli se refiere a la decoración de la *Biblioteca Eboracense del Seminario Vescovile*; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość... », *op. cit.*, pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Prószyńska basa la fecha de la decoración de la capilla en la publicación de Bindelli referente a la biblioteca; Andrzej Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 524;

Datos generales y estudio de las obras

Encima de los vanos del muro de la capilla, en la parte de la Epístola, Tadeusz Kuntze pintó dos óvalos (*ovatini*), en grisalla. Se trata de dos escenas relacionadas con la vida de santa Ana y el nacimiento de María, enmarcadas con decoración de ovas y dardos estilizados, y dos ramas de laurel colocadas en forma de corona, con filacterias enlazadas. Los motivos proceden de los órdenes clásicos y son una alusión a la Anunciación a santa Ana que tuvo lugar debajo de un árbol de laurel.

La visita de las tres Parcas en la casa de santa Ana

Encima del vano, enfrente de la puerta principal de ingreso, se encuentra *La visita de las tres Parcas en la casa de santa Ana*, una alusión al tema de las fuentes apócrifas, la visita de las vecinas que traen regalos a santa Ana. Tal como explica Réau, las parcas, Átropos, Cloto y Láquesis, proceden de la mitología griega y estaban presentes en el momento en el que el niño abría los ojos a la luz²⁹. Kuntze representa a Santa Ana ya mayor, sentada en el centro de la escena; la mujer apoya una mano sobre el vientre para indicar su embarazo, mientras que con la otra señala la escena principal, *El Nacimiento de la Virgen*. A su alrededor se disponen las tres Parcas, mientras esperan el nacimiento de la Niña. A la derecha de la madre se encuentra Cloto, de pie con un ovillo de lana con el que “hila” la vida de la Niña. Láquesis sujeta el huso en la mano derecha, con el que determina la longitud del hilo y así, la longitud de su vida. Átropos sentada de espaldas, esconde las tijeras con las que cortará el hilo de la vida, cuando llegue la hora. La composición recuerda la escena principal del nacimiento, las parcas se pueden relacionar con las mujeres que atienden a santa Ana y la niña; están representadas con atuendos clásicos, vestidas con túnicas, llevan el pelo recogido en moño, con sus gestos expresan la admiración y el asombro. Las figuras se inscriben perfectamente en el marco circular, la mesurada elegancia con que se retratan recuerda los frisos clásicos y acerca el fresco a las corrientes neoclásicas.

²⁹ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 170-180;



Las tres parcas – Las tres mujeres que atienden a santa Ana y a la recién nacida

Tadeusz Kuntze, *La visita de las tres Parcas en la casa de santa Ana*, Iglesia del Gesù, capilla del seminario episcopal, Frascati.

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

La Anunciación a santa Ana

Junto al altar de la capilla se encuentra el segundo óvalo con *La Anunciación a santa Ana*. La escena se caracteriza por su elegancia clasicista, se desarrolla al aire libre y las hojas de laurel indican que se trata de la Anunciación a la madre de la Virgen. Igual que en el primero, la composición se inscribe en la forma circular del marco, el cuerpo del ángel que baja a la tierra y trae el anuncio a santa Ana, repite su forma curva. El tema procede de los Evangelios apócrifos, *Protoevangelio de Santiago* (caps. VII-VIII); *Evangelio del Seudo Mateo* (cap. IV), que en la Edad Media fue popularizado a través de *La leyenda dorada*³⁰.

Los frescos son de especial interés dado que nunca han sido publicados ni estudiados, además su estilo e iconografía señalan que la decoración fue diseñada como un

³⁰ Ibídem., pp. 172-175;

conjunto. Tadeusz Kuntze, el autor de todos los trabajos pictóricos de la capilla, conocía bien la técnica del fresco y tenía experiencia en las pinturas monocromas; en la misma técnica decoró junto a Ermenegildo Costantini y Giovanni Battista Marchetti, la nave central, el ábside y el oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma.

Además, la misma decoración ornamental, con palmeras y coronas de rosas, pintadas por Kuntze se puede ver en la iglesia de Santa Lucía della Tinta, en Roma, y en la Villa Borghese, dentro de las arquitecturas fingidas pintadas por Marchetti.



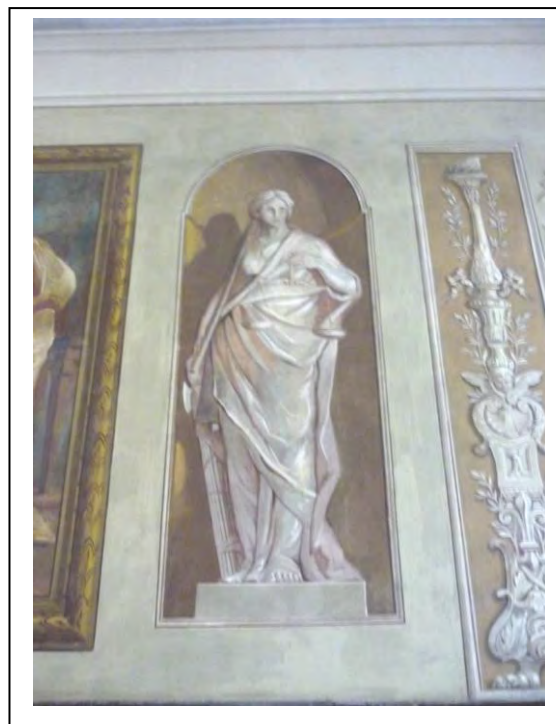
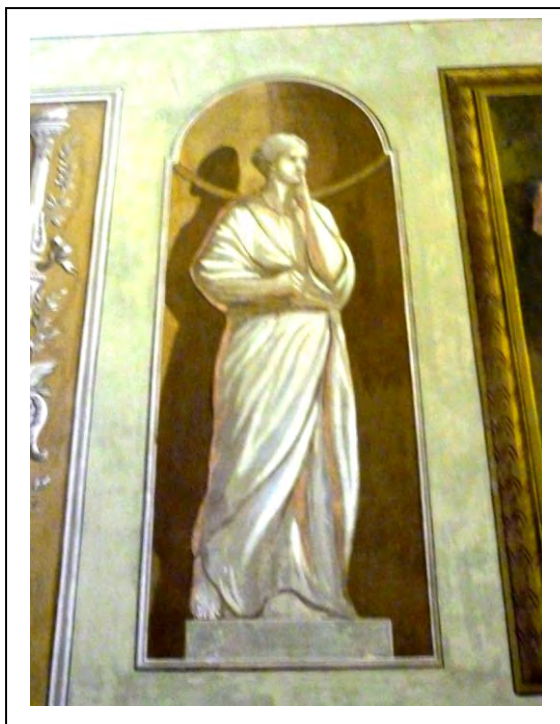
Tadeusz Kuntze, la decoración en grisalla en la zona del presbiterio, con el fresco de Lorenzo Pecheux, *El regreso de Aviñón del papa Gregorio XI*, 1773, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.



Tadeusz Kuntze, La decoración en grisalla en la zona de la nave, con el fresco de Ermenegildo Costantini, *Los ángeles músicos*, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.



Tadeusz Kuntze, La decoración en grisalla en los muros del oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma



**Tadeusz Kuntze, *Justicia; Templanza*, 1771-1775,
Iglesia del *Gesù*, capilla del seminario episcopal, Frascati.**

Títulos de las pinturas en los nichos arquitectónicos fingidos, en el muro lateral en el lado de la Epístola: la *Justicia*; la *Templanza*³¹;

Fecha para la escena principal: 1770³²; aproximadamente entre 1770 y 1771³³; posterior a 1771³⁴; entre 1771 y 1775, el cardenal de York emprendió los trabajos de restauración del seminario episcopal, que en el palacio, su residencia, duraron hasta 1777³⁵; 1771 fue el año del inicio de los trabajos de restauración en el seminario y la

³¹ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 106-107 (figs. 109 a-d); [Nota:] Los subtítulos no coinciden con el orden de las fotografías o están mal denominadas;

³² *Ibidem.*, p. 80;

³³ *Ibidem.*, pp. 262, 271 (fig. 352);

³⁴ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 111);

³⁵ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26-27; [Nota:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

biblioteca³⁶; 1775³⁷. Considero que la cronología para la escena principal y las pinturas monocromas debe ser la misma.

Técnica: frescos monocromos en sepia, en buen estado de conservación;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Frascati;

Localización de la obra: el muro lateral en el lado de la Epístola, de la capilla del seminario episcopal, junto a la iglesia del *Gesù*;

Datos generales y estudio de las obras

Las virtudes cardinales: la *Justicia* y la *Templanza*

La *Justicia* y la *Templanza* enmarcan a dos lados, la escena del *Nacimiento de la Virgen*, las figuras de las virtudes se representan desde un punto de vista bajo, dentro de las arquitecturas fingidas; sobre un basamento de piedra, en los ábsides con molduras y planta curva. Las virtudes son grandes estatuas clásicas que glorifican la vida de la Virgen, la madre de Cristo.

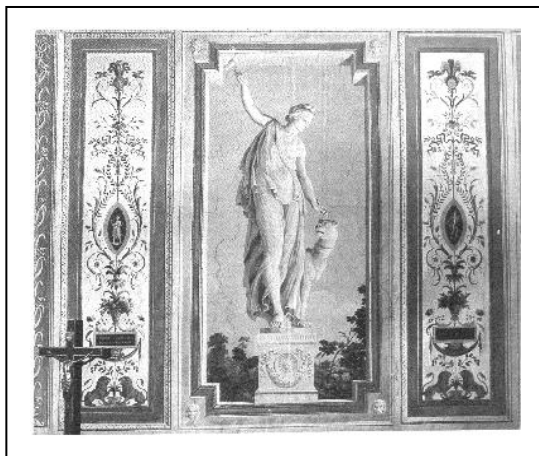
La *Justicia*, la virtud que es el símbolo de la justicia al prójimo, del equilibrio entre todas las cosas, en la mano izquierda sujeta una balanza, con la cual ordena su peso, y en la derecha, sostiene una vara de juez con la que ejerce la justicia. A sus pies, se encuentran los atributos militares, una aljaba con flechas y un hacha de guerra.

La *Templanza* no tiene ningún atributo, levanta la mano a sus labios en gesto de silencio, y se dirige con los pasos y la mirada hacia la escena del nacimiento. A través de su figura emanan los valores del espíritu de la recién nacida: el equilibrio, la moderación y el autocontrol en las pasiones.

³⁶ Maciej Lorek, *Życie...*, op. cit., p. 289;

³⁷ Pietro Bindelli, op. cit., p. 123; [Nota:] Bindelli se refiere a la decoración de la *Biblioteca Eboracense del Seminario Vescovile*; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», op. cit., p. 369; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość... », op. cit., pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Prószyńska basa la fecha de la decoración de la capilla en Bindelli (1982) referente a la biblioteca; Andrzej Ryszkiewicz, op. cit., p. 524;

Ambas mujeres imponen fuerza y sus rostros apenas expresan sentimientos, visten de acuerdo con la moda greco-romana, están descalzas y con las cabezas descubiertas. Las figuras de las virtudes representadas en la capilla se relacionan con los murales del salón del palacio Episcopal, en Frascati (la estatua de Diana).



Tadeusz Kuntze, La estatua de Diana en la decoración mural en el salón del palacio Episcopal, Frascati;

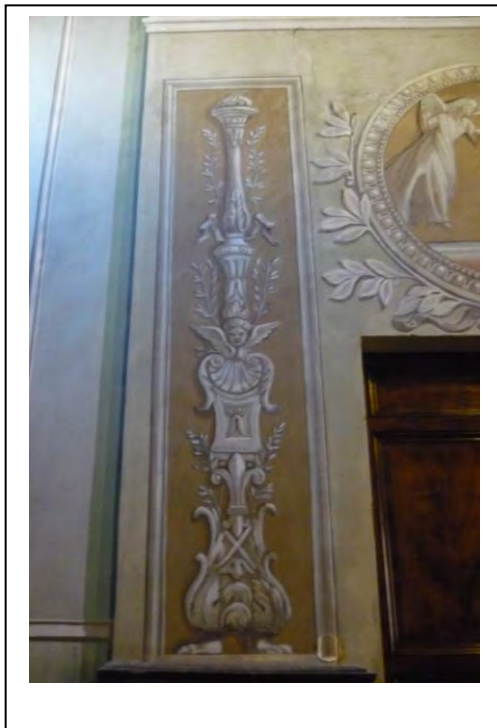
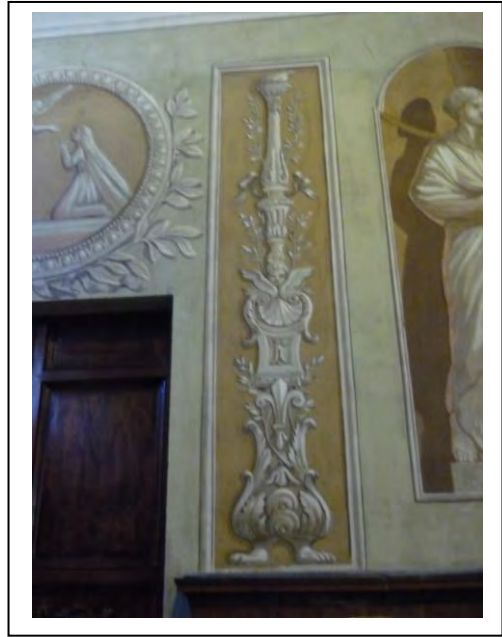
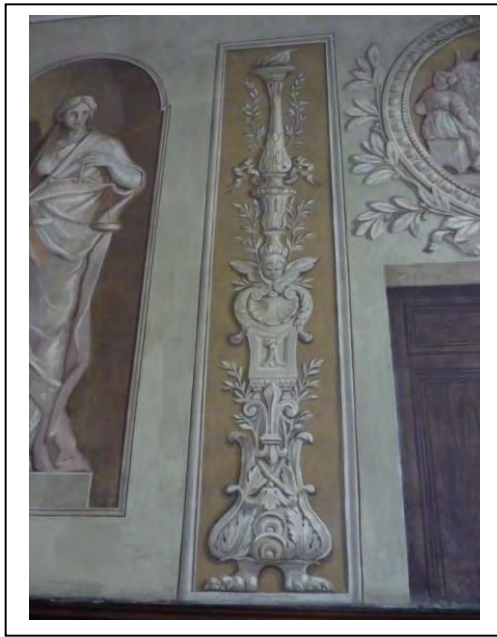
[Foto en:] Gabriele Borghini, «S. Caterina da Siena a Via Giulia (1766-1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano», [En:] *Storia dell'arte*, LII, 1984, fig. 55;

La cronología de los frescos, tal como consideró Loret³⁸, y como se ha indicado en el apartado sobre *La Dormición de la Virgen*, debe situarse en los años en los que el obispo de Frascati emprendió los trabajos de remodelación de la capilla, 1771-1775. Tal cronología excluye las consideraciones de Mangiante sobre una posible participación de Francisco de Goya en los frescos de Frascati, “por la marcada expresividad de algunas figuras alegóricas”³⁹, dado que en esos años el artista español ya no se encontraba en Italia. Sin embargo, la influencia de los frescos de Frascati se puede apreciar en la obra posterior de Francisco de Goya, en la iglesia de la cartuja de *Aula Dei*, en Zaragoza. Se puede admitir la tesis de que Goya pudo ver en Roma algún estudio preparatorio de Kuntze para la capilla. Porque tal como escribía Loret, el pintor polaco no se refugiaba en las representaciones convencionales, anecdóticas o artificiales. Era más realista, y por lo tanto su pintura podía resultar más cercana; en ella encontramos las reminiscencias de Tiepolo, pero al mismo tiempo, a un “precursor de Goya”⁴⁰.

³⁸ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., pp. 26-27; Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., p. 289;

³⁹ Paolo Erasmo Mangiante, op. cit., pp. 106-107 (figs. 109 a-d);

⁴⁰ Mattia Loret, «Un predecessore...», op. cit., pp. 199-200;



Tadeusz Kuntze, *Los candelabros*, 1771-1775,
Iglesia del *Gesù*, capilla del seminario episcopal, Frascati.

Títulos de las pinturas en los nichos fingidos, en el muro lateral de la Epístola:
Los candelabros. Los frescos nunca han sido publicados ni estudiados.

Fecha para la escena principal: 1770⁴¹; aproximadamente entre 1770 y 1771⁴²; posterior a 1771⁴³; entre 1771 y 1775, el cardenal de York emprendió los trabajos de restauración del seminario episcopal, que en el palacio, su residencia, duraron hasta 1777⁴⁴; 1771 fue el año del inicio de los trabajos de restauración en el seminario y la biblioteca⁴⁵; 1775⁴⁶. Considero que la cronología para la escena principal y las pinturas monocromas debe ser la misma.

Técnica: frescos monocromos en sepia, en buen estado de conservación;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Frascati;

Localización de la obra: el muro lateral en el lado de la Epístola, de la capilla del seminario episcopal, junto a la iglesia del *Gesù*;

Datos generales y estudio de la obra

En el muro lateral se encuentran pintados cuatro candelabros encendidos, que enmarcan a ambos lados dos vanos del muro, el de la puerta de entrada en la biblioteca desde la capilla, y el segundo, enfrente de la puerta de ingreso desde la escalera. La disposición de los candelabros de ambos muros es idéntica. Se trata de pinturas fingidas, cada candelabro se encuentra dentro de un nicho rectangular, pintado de

⁴¹ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 80;

⁴² *Ibidem.*, pp. 262, 271 (fig. 352);

⁴³ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 111);

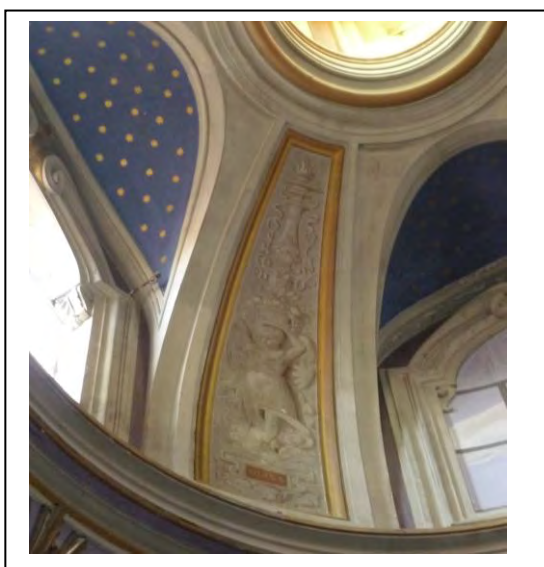
⁴⁴ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26-27; [Nota:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

⁴⁵ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289;

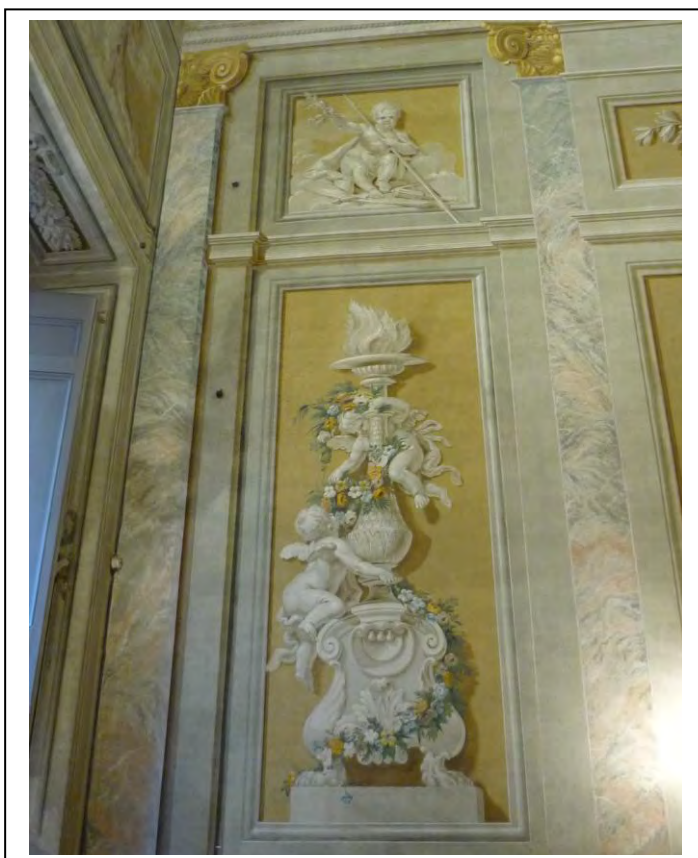
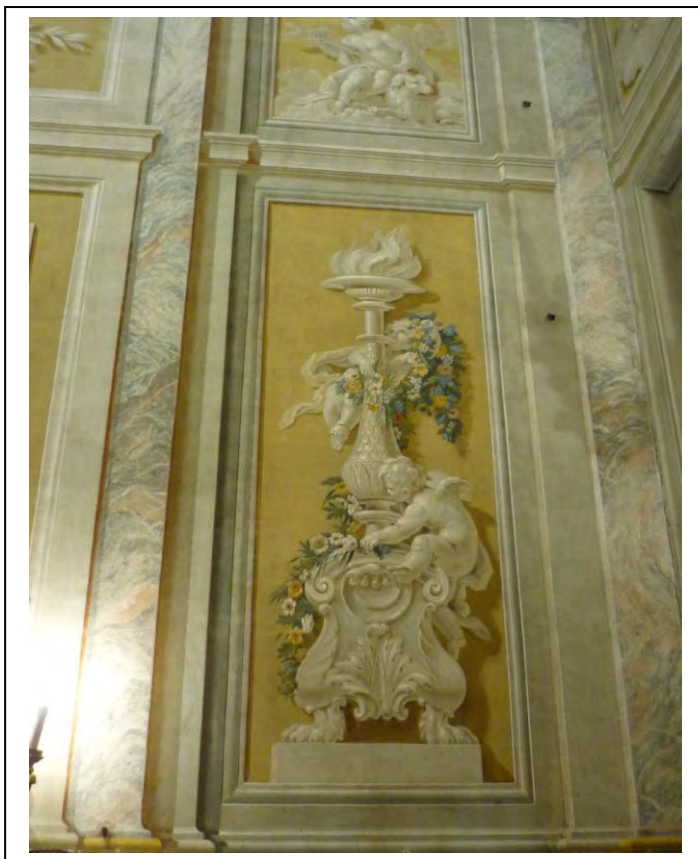
⁴⁶ Pietro Bindelli, *op. cit.*, p. 123; [Nota:] Bindelli se refiere a la decoración de la *Biblioteca Eboracense del Seminario Vescovile*; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość... », *op. cit.*, pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Prószyńska basa la fecha de la decoración de la capilla en la publicación de Bindelli (1982) referente a la biblioteca; Andrzej Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 524;

cierta profundidad, enmarcado con moldura. Los candelabros están formados por cuatro cuerpos superpuestos terminados en una llama encendida y en su base tienen garras con uñas de un animal fantástico; el primer tramo, es una composición de hojas de acanto y ramas de laurel enlazadas y coronadas por una flor de lis; el segundo se compone de elementos arquitectónicos, hojas de acanto invertidas y de laurel, flores fantásticas estilizadas, una concha y una cabeza alada de querubín; el tercero, superpuesto sobre la cabeza del ángel, a modo de basa, es un florero con molduras rodeadas de hojas de laurel; finalmente, el último tramo del que brotan las llamas, es una antorcha decorada con motivos vegetales, hojas de acanto y laurel, y dos filacterias.

El motivo decorativo con candelabros aparece en otros trabajos de Kuntze, en la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma, enmarcan los vanos y también se encuentran en el ábside de la iglesia, donde unos *putti* llevan en el aire diferentes objetos de la celebración litúrgica, entre ellos, los candelabros con garras de un animal fantástico, las flores de lirio y hojas de palma, enlazadas. En la capilla de la *Madonna Rifugio dei Peccatori* de la iglesia del *Gesú*, en Frascati, todavía se pueden percibir las pinturas en grisalla (a pesar de una restauración agresiva), donde se encuentran los motivos de candelabros que nacen de los cestos con frutas y las flores que llevan sobre sus cabezas cuatro doncellas.



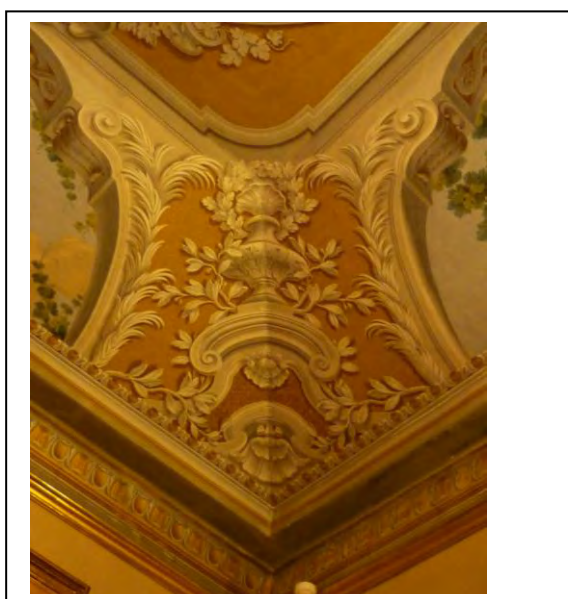
Tadeusz Kuntze, *El motivo decorativo con candelabro*, capilla de la *Madonna Rifugio dei Peccatori*, Iglesia del *Gesú*, Frascati



**Tadeusz Kuntze, *Los candelabros*,
oratorio de la Iglesia de Santa
Catalina de Siena, Roma**

Todos los candelabros en el muro del lado de la Epístola son idénticos con apenas variantes, bien conservados, y con una función ornamental, cuya llama alude simbólicamente a la luz y a los milagros narrados en el ciclo dedicado a Santa Ana y a la Virgen.

El motivo decorativo con candelabros se puso de moda en el siglo XVIII, se utilizaban en diferentes espacios, religiosos (iglesias o capillas) y palaciegos. Por ejemplo, en los apartamentos del *piano noble*, en el Palacio Colonna, de Roma. La gran demanda de los candelabros, confirman los proyectos de Giambattista Piranesi, el detallismo con los que los diseñaba, los acercaba a los trabajos de orfebrería, inspirados en la tradición clásica romana, con la combinación de los motivos vegetales, figurativos y arquitectónicos⁴⁷.



La decoración con el motivo de candelabro, los apartamentos del *piano noble*, Palacio Colonna, Roma,

⁴⁷ John Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, San Francisco, 1994, pp. 1084, 1077, N° catálogo: 1003;

Bibliografía sobre *El Nacimiento de la Virgen de Tadeusz Kuntze* (orden cronológico)

Oreste Raggi, «I Colli Albani e Tuscolani, cartas», Roma, 1844, p. 27, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma 1929, pp. 26, 97 (nota 26); [En:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym 1930, pp. 289, 368 (nota 23);

Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 49 (fig. 15), 97 (nota 26); [Nota:] Fotografía anterior a la restauración;

Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, p. 200;

Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 289, 368 (notas 23-24);

VV.AA., «Kuntze (Konicz) Tadeusz», [En:] *Encyklopedia Ultima Thule*, t. III, Warszawa, 1939, p. 243; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la capilla;

Corrado Maltese, «KUNTZE, (Konicz, Cunz, Gunz, Kuntz) Taddeo», [En:] *Il Settecento a Roma*, [Catálogo], Roma, 1959, p. 138; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la capilla del Seminario, en Frascati;

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, p. 94; [Nota:] El autor hace una referencia general a dos „escenas” del pintor en la capilla del Seminario, encargadas por el cardenal de York;

Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, p. 206; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la capilla;

Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; [Nota:] Información sobre los frescos en Frascati;

Italo Faldi, «Recensione alle Mostra: “*Polonia: arte e cultura dal medioevo all’illuminismo*”», [En:] *Storia dell’Arte*, nr 24-25, 1975, pp. 182-183; [Nota:] Información sobre la decoración en fresco del palacio episcopal y del seminario, en Frascati;

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 25; [Nota:] Información general sobre las pinturas en los muros laterales de la capilla del seminario, en Frascati;

Pietro Bindelli, *Enrico Stuart Cardinale duca di York*, Frascati, 1982, p. 123;

Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5^a Ed., Roma, 1983, p. 300;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, p. 369;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 45; [Nota:] Información general sobre las pinturas en Frascati;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, pp. 53, 81 (nr 111), fig. XXIX;

Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 76, 80; [Nota:] Información general sobre los frescos en la capilla y la biblioteca del Seminario de Frascati;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre los frescos en el *Seminario Tusculano* de Frascati;

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] Información general sobre las pinturas en el *Seminario* de Frascati;

Janusz St. Pasierb, Michał Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa, 1999, p. 222; [Nota:] Información general sobre las pinturas en Frascati;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, p. 43 (nota 20); [Nota:] Información general sobre los trabajos de Kuntze en el seminario de Frascati;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80, 87, 262, 264, 271 (fig. 352); *Las Virtudes* pp. 106-107 (fig. 109 a-d);



VIII-3.3.- Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, 1771-1775

Iglesia del Gesù, capilla del seminario episcopal, Frascati

Título de la escena principal: *La Dormición de la Virgen*¹; *El Tránsito de la Virgen*²; *La Muerte de la Virgen*³;

Fecha: 1767-1770, aproximadamente⁴; 1770⁵; posterior a 1771⁶; entre 1771 y 1775, el cardenal de York, emprendió los trabajos de restauración del seminario episcopal, las obras en el palacio (su residencia) duraron hasta 1777⁷; en 1771, fueron iniciados los trabajos de restauración en el seminario y la biblioteca⁸; 1775⁹;

¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, p. 369; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, pp. 53, 81 (nr 112), fig. XXX; [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² Oreste Raggi, «I Colli Albani e Tuscolani, cartas», Roma, 1844, p. 27, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 97 (nota 26), [En:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 289, 368 (nota 23); Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 50 (fig. 16); Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, p. 200; Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, p. 300; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80-82 (figs. 67, 67 bis), 262;

³ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, pp. 289, 317 (fig. 15); Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 112), fig. XXX; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 262;

⁴ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80-82 (figs. 67, 67 bis), 262;

⁵ *Ibidem.*, p. 80;

⁶ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 112);

⁷ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26-27; [Nota:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

⁸ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289;

⁹ Pietro Bindelli, *Enrico Stuart Cardinale duca di York*, Frascati, 1982, p. 123; [Nota:] Bindelli se refiere a la decoración de la *Biblioteca Eboracense del Seminario Vescovile*; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Prószyńska basa la fecha de la decoración de la capilla en la publicación de Bindelli (1982) referente a la biblioteca; Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524;

Técnica: fresco¹⁰, muy restaurado. El profesor Loret explica que el muro no fue adecuadamente preparado y las pinturas sufrieron importantes daños; posteriormente, una desafortunada restauración. Las medidas de la pintura con la escena titular: 3 m (ancho) x 1,80 m (alto)¹¹;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Frascati;

Localización de la obra: muro lateral en el lado del Evangelio, de la capilla del seminario episcopal, junto a la Iglesia del *Gesù*;

Datos generales y estudio de la obra

Las pinturas tal como explica la placa conmemorativa, *IN HONOREM CONCEPTIONIS IMMACULATA VIRGINIS MARIA*, ilustran los momentos destacados en la vida terrenal de la Virgen, el nacimiento y la dormición, narrados en las fuentes apócrifas. La escena principal en el muro, en el lado del Evangelio, *La Dormición de la Virgen*, representada en color se corresponde compositivamente con la escena del *Nacimiento de la Virgen* en el lado de la Epístola, igual que las pinturas secundarias *a chiaroscuro*, tienen sus escenas correspondientes en el muro de enfrente. Los elementos ornamentales, como las coronas de laurel y los candelabros, completan simbólicamente la vida de la Madre de Dios. Todas las escenas (principales y secundarias) de la capilla se relacionan entre sí, desde el punto de vista compositivo y temático. El *Nacimiento de la Virgen* abre su vida, mientras que la *Dormición de la Virgen* cierra su vida terrenal.

La escena con *La Dormición de la Virgen* ha sufrido algunos cambios respecto a su forma original, sin embargo, esas modificaciones no fueron tan radicales como en el

¹⁰ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, p. 200; Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289; Witold Zahorski, *op. cit.*, p. 300; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 112); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80-82;

¹¹ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, p. 26; Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289; Witold Zahorski, *op. cit.*, p. 300; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 112);

caso del fresco que representa el nacimiento. En 1929, Maciej Loret publicó una fotografía en blanco y negro de la obra, en el comentario se lamentaba de los daños, como resultado de una mala preparación del muro como soporte y las restauraciones desafortunadas. El investigador consideraba que la pintura tenía más interés artístico que *El Nacimiento de la Virgen* en el muro de enfrente, cuyo estado de conservación no permitía un adecuado estudio.¹²



El estado de conservación del fresco - antes y después de la restauración

Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 50 (fig. 16);

¹² Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., pp. 26, 50 (fig. 16); Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., p. 289, 317 (fig. 15);

El fresco fue sometido, por lo menos, en dos ocasiones a las intervenciones de restauradores y pintores. La primera fue anterior a 1929, cuando fue estudiado y fotografiado por Loret, en la segunda, la escena fue nuevamente pintada y modificada.

Durante mis estudios *in situ* en abril de 2012, he podido apreciar importantes modificaciones en la materia pictórica, algunos fragmentos fueron repintados, las figuras perdieron la expresividad en los rostros y los pliegues de las túnicas, de los apóstoles fueron recubiertas con capas uniformes de color, ocultando el estilo característico de Kuntze. Loret conoció el fresco ya muy dañado, sin embargo, aún así era más cercano al estilo pictórico de Kuntze. En el presente estudio se analizan los cambios en la pintura, se estudia la obra en relación con otros trabajos del pintor y la fotografía de 1929.

El fresco ilustra el momento de *La Dormición de la Virgen*, denominado también “el Tránsito” al cielo. Algunas fuentes mencionan, Éfeso o Jerusalén, como ciudad donde tuvo lugar la dormición de la Virgen pero son datos sin confirmación histórica. La Biblia tampoco añade información y las representaciones iconográficas se basan fundamentalmente en los Evangelios apócrifos, cuyos orígenes se encuentran en el arte bizantino. Según Louis Réau, la escena de la dormición se acercaba en su expresión al teatro de los Misterios, de los *Santos Sepulcros*, donde el dolor era más contenido en comparación con los *Enterramientos*¹³. Kuntze ubica la escena en un austero interior sin decoración, donde la Virgen María yace sobre el lecho mortuario, dispuesta en diagonal. Su cuerpo está inmóvil, tiene la cabeza velada por un paño y está cubierta con una manta clara; a su alrededor se disponen apóstoles que, con sus actitudes, expresan sentimientos de dolor y solemnidad. Los discípulos de Cristo están retratados de acuerdo con la iconografía tradicional, san Juan como un joven, y los demás como corpulentos ancianos con barba y cabello cano. Todos están descalzos, dispuestos en posturas escultóricas, y vestidos de acuerdo con la moda romana, con túnicas y mantos de colores. Algunos de los presentes llevan sus símbolos parlantes que permiten

¹³ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, 1996, pp. 626-633; Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000, pp. 152-153;

identificar su nombre. En el lugar más destacado se encuentra San Pedro, que preside la ceremonia, vestido con capa azul y túnica amarilla; en la mano izquierda sostiene las llaves y el libro de plegarias, del que lee el fragmento de la absolución, mientras que con la derecha bendice; a su lado, San Juan, el único apóstol sin barba, (posiblemente, en la pintura original sujetaba un cirio encendido). Junto a la cabecera de la cama, se encuentra un grupo de tres apóstoles, uno de ellos sujeta una lámpara de aceite, el otro recita textos de un libro y bendice con la mano. San Pedro quien según los textos hagiográficos protagonizó las oraciones, se encuentra al otro lado de la cama. En el suelo, se arrodilla otro apóstol que acaba de llegar y, a los pies de la Virgen, San Andrés levanta el incensario. Kuntze representa las figuras de los apóstoles de acuerdo con las pautas del barroco clasicista romano de grandes maestros académicos de mediados del siglo XVIII: Domenico Corvi y Pompeo Batoni.

La Dormición de la Virgen de Tadeusz Kuntze en relación con otras pinturas

Se pueden apreciar puntos en común entre dos escenas principales, en los muros de la capilla, además la buena conservación de *La Dormición de la Virgen* permite el mejor estudio de otros trabajos pictóricos de Kuntze. El artista siguió la iconografía tradicional, ubicando los acontecimientos en un espacio interior, cerrado, sin decoración alguna, pero con alusiones a lo divino. Este fragmento original, con los *putti* se conserva íntegro en el fresco. Maciej Loret en sus estudios destacaba que el conjunto artístico es de especial interés por su original composición, en la que los apóstoles se agrupan alrededor de la cama de la Virgen, y por la gran expresividad en sus actitudes y gestos¹⁴.

A pesar de las restauraciones, en el fresco se mantuvo la composición original, con la disposición en diagonal de la cama con el cuerpo de la Virgen, y la división tripartita de la escena con las figuras de los apóstoles repartidas en grupos. El artista igual que en la escena del nacimiento fusionó los elementos realistas y anecdóticos con otros de carácter sagrado. En el extremo derecho de la escena, dirigidos hacia el altar de la

¹⁴ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., p. 26; Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., p. 289;

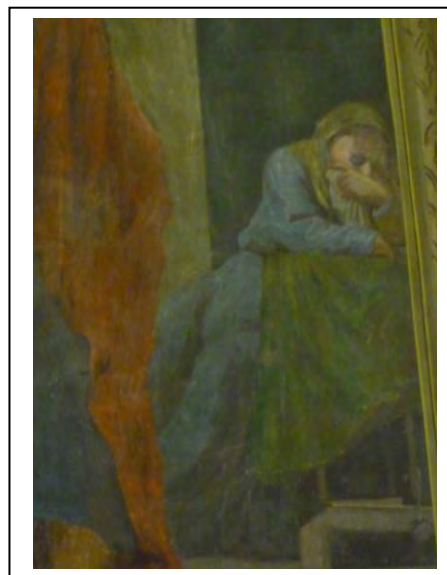
capilla y hacia María dormida, se encuentran apóstoles rezando, en diferentes posturas, de rodillas y con la cabeza baja, quienes forman una composición triangular. El cuerpo de la Virgen en el lecho mortuario, crea una marcada diagonal, ocasionando una mayor profundidad a la composición, recurso que también fue utilizado por el artista en la composición del muro de enfrente.

ALTAR



ALTAR

De manera que tanto la Virgen dormida como santa Ana, en *El Nacimiento* están orientadas hacia el altar de la capilla. El segundo grupo de apóstoles se encuentra al otro lado del lecho mortuario. En el otro extremo del fresco, en el segundo plano, el artista narra un episodio anecdótico. Se trata de una mujer sentada en la penumbra de la habitación, apartada de las oraciones solemnes de los apóstoles que llora la muerte de la Virgen. Según la tradición, se trata de una pobre viuda que sujeta una prenda que le había sido regalada por la Virgen. Aquel presente se convertiría en una reliquia *Sancta Camisia*, conservada en Constantinopla. La imagen de la pobre viuda se corresponde con la escena de la *visita de las vecinas* en *El Nacimiento de la Virgen*, del muro de enfrente. Cristo no está representado en ninguna de las escenas y la única alusión al mundo divino son las cabezas de ángeles que soplan rayos de luz.



Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

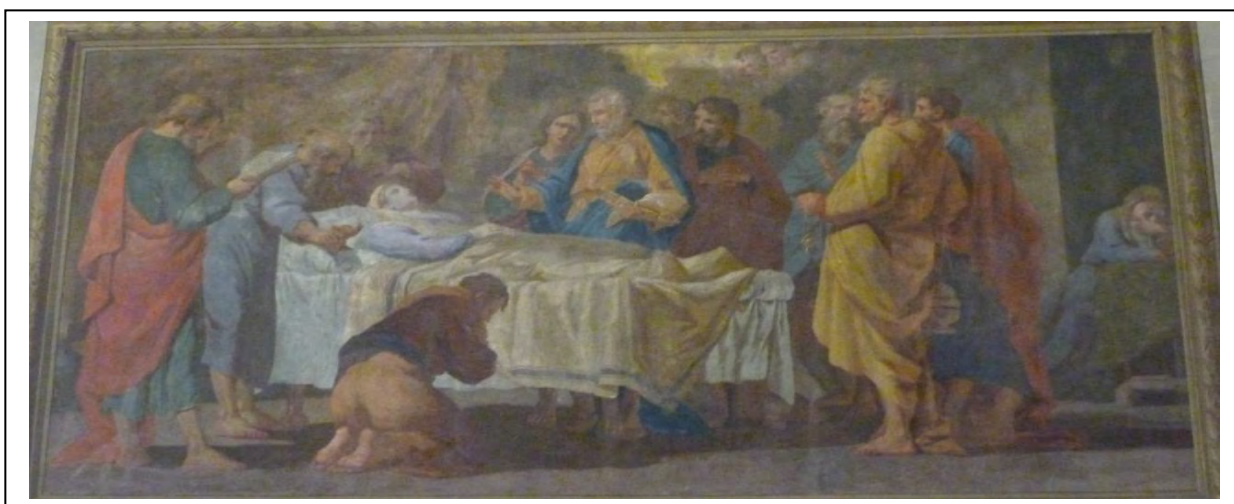
Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati.

El artista busca el contacto con el espectador para acercarle al misterio, a través de los gestos, como el apóstol arrodillado delante del lecho mortuario de la Virgen. Kuntze representa a los apóstoles en posturas escultóricas, de acuerdo con la iconografía de los inicios del Cristianismo, descalzos, vistiendo sus corpulentos cuerpos, de acuerdo con los cánones de la Academia, en túnicas y mantos. Utiliza las combinaciones de colores característicos para su paleta, con tonos fuertes, rojos, violetas, amarillos, azulados, verdosos, en tonalidades luminosas y plateadas, son combinaciones que acercan la pintura de Kuntze a la pintura napolitana, de Francesco Solimena, Corrado Giaquinto, Francesco de Mura o Sebastiano Conca.

Tal como se destaca en el estudio sobre *El Nacimiento de la Virgen*, el artista polaco pudo conocer *Las Bodas Aldobrandinas*, fresco del siglo I a.C. que actualmente se conserva en los Museos Vaticanos¹⁵. La obra representa una escena nupcial cuyo título

¹⁵ www.mv.vatican.va; (septiembre 2012);

se relaciona con el nombre de su propietario, el cardenal Pietro Aldobrandini. La pintura fue descubierta (en 1616), antes de que se estudiaran los yacimientos arqueológicos de Herculano (1738) y Pompeya (1738), y tuvo gran repercusión entre los artistas que pudieron conocerla.



Anónimo, *Las Bodas Aldobrandinas*, s. I a.C., Museos Vaticanos;

[Foto en:] www.mv.vatican.va; (septiembre 2012);

Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati.

La manera de componer el espacio pictórico, en ambos frescos de la capilla del seminario recuerda *Las Bodas Aldobrandinas*; existe la misma división tripartita, se destacan los elementos verticales, como las columnas, y diagonales, una cama, entre los cuales se disponen los personajes vestidos a la moda romana.

Dada la popularidad del fresco romano entre los artistas, se necesitaban nuevas copias de él, el pintor polaco, Franciszek Smuglewicz realizó una de ellas en la técnica de acuarela y gouache, que sirvió de modelo para el grabador Marco Carloni. Más tarde, el mismo artista fue contratado (en 1774), por el anticuario Ludovico Mirri para documentar en pintura las *Terme Esquilene*, erróneamente llamadas las *Termas de Tito* cuyo resultado sería la publicación (en 1776) de “*Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico (...)*”, un álbum con ilustraciones de Smuglewicz, el arquitecto Vincenzo Brenna y del grabador Marco Carloni¹⁶.



Franciszek Smuglewicz, *Las Bodas Aldobrandinas*, 1774;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 251;

El mismo esquema compositivo tripartito utilizado por Tadeusz Kuntze, en Frascati aprovecharía Francisco de Goya en los murales de la iglesia, de la cartuja de *Aula Dei*, en Zaragoza. En el caso del artista español, se trataba de obras realizadas no en la técnica del *buon fresco* sino al óleo, pintadas directamente sobre el muro sin una preparación previa. Goya al disponer de más espacio para pintar, pudo representar más

¹⁶ Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, pp. 250-251;

temas dedicados al ciclo de la Virgen, de los cuales se conservan siete, restaurados por los hermanos Buffet. Se trata de las siguientes escenas: *Revelación a san Joaquín y santa Ana*; *Nacimiento de María*; *Desposorios*; *Visitación*; *Circuncisión de Jesús*; *Presentación de Jesús en el templo*; *Adoración de los Reyes Magos*¹⁷.

El investigador Jaume Socias Palau destaca que tanto los frescos de la capilla, como el de la biblioteca del Seminario de Frascati recuerdan las pinturas de Goya, “por la disposición, solemne y amplia, de las figuras, cada una de las cuales parece extasiada, un poco rígida en su individualidad”¹⁸.

Kuntze utilizaba en varias pinturas las mismas escenas, repetía los motivos y composiciones. También pudo aprovechar en otros trabajos las soluciones compositivas con el lecho mortuario dispuesto en diagonal, por ejemplo, para las representaciones de *La muerte de Gaspar Bono*. En Roma, al artista polaco se le habían encargado las pinturas para la ceremonia de la canonización (en 1786) de Gaspar Bono. La investigadora Prószyńska se refiere a una témpera titulada *Gasparo di Bono en gloria*, actualmente en paradero desconocido¹⁹, mientras que el investigador De la Mano explica que en Roma, “todas las labores de decoración pictórica habían sido comisionadas a Giuseppe Cades y Tadeo Kuntz”; al año siguiente Mariano Maella fue designado por el monarca Carlos III para “dignificar ornamentalmente” la capilla del Beato Gaspar Bono en el Convento de San Sebastián, en Valencia²⁰. Es interesante ver que la misma composición utilizada por Kuntze en Frascati aparece en la pintura de Mariano Maella *Las Exequias del Beato Gaspar Bono*. Además, tal como explica el investigador la iconografía de Gaspar Bono apenas

¹⁷ Arturo Ansón Navarro, *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995, pp. 107-118, 121-123 (notas 82-116); Gonzalo M. Borrás Gualis, «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 septiembre de 2008, edición de Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, pp. 123-131;

¹⁸ Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, p. 80;

¹⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 370; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 99 (nr 303);

²⁰ José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella, poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, 2011, p. 439;

existía, había muy pocas imágenes y Maella tuvo que inventar “casi desde los estadios inaugurales la iconografía de este nuevo beato”²¹. Sin embargo, posiblemente Maella no tuvo que inventar “todo”, porque la iconografía del beato ya habían diseñado en 1786 *ex novo*, dos artistas: Kuntze y Cades, con el visto bueno de las autoridades eclesiásticas de Roma. Es más probable que Maella copiara esos modelos ya existentes diseñados por Kuntze, cercanos a las soluciones compositivas a los frescos de Frascati.



1. Mariano Maella, *Las exequias del Beato Gaspar Bono*, 1786-87, Museo de Bellas Artes, Valencia;

[Foto en:] José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella, poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, 2011, p. 441 (Nº catálogo: V.19);

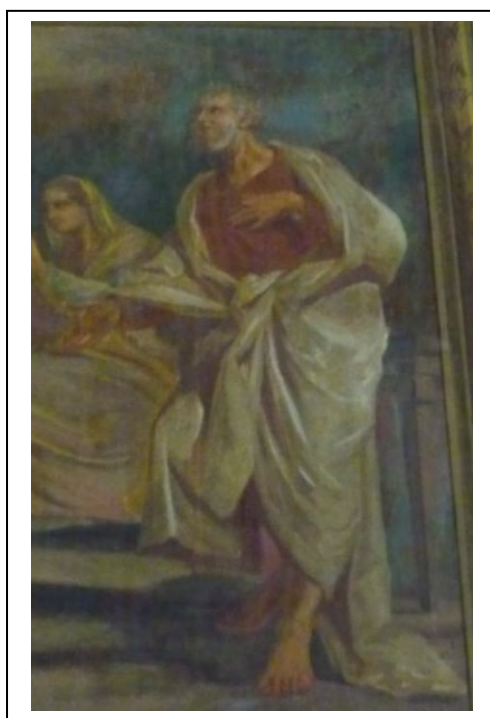
2. Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati



²¹ *Ibíd.*, p. 442;

Se puede considerar que las similitudes en la composición, entre el fresco *La Dormición de la Virgen*, en Frascati y las diferentes versiones de *Las Exequias del Beato Gaspar Bono* de Mariano Maella no son casuales. Maella pudo conocer e inspirarse en los trabajos de Kuntze, no necesariamente en los frescos de Frascati, sino en los trabajos posteriores del artista polaco dedicados al beato Bono.

Las figuras fuertes y monumentales de los apóstoles y de san Joaquín, en Frascati se pueden comparar con otros trabajos de Kuntze. San Joaquín, el padre de la Virgen, es el único hombre presente en el ambiente femenino del fresco dedicado al Nacimiento en la misma capilla. Es un anciano envuelto en una túnica que sujeta una lámpara de aceite (o un incensario) para destacar el acontecimiento milagroso, un motivo anecdótico que también se destaca en la escena de la Dormición (el apóstol en túnica amarilla con incensario).



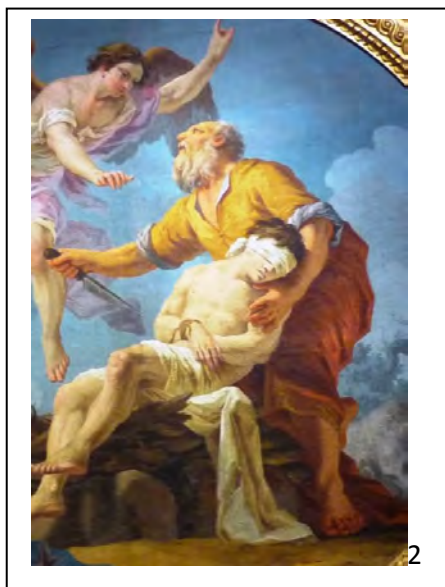
Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Tadeusz Kuntze se formó artísticamente dentro del barroco clasicista romano, junto a grandes maestros académicos de mediados del siglo XVIII: Domenico Corvi y Pompeo Batoni. Su influencia en el estilo del artista polaco era enorme, que se puede apreciar tanto en la figura de san Joaquín, como en la de Abraham *El sacrificio de Isaac*, en la iglesia de *Santa Agnese in Agone*, en Roma; en los evangelistas, *San Mateo*; *San Juan* y *San Lucas*, pintados *a chiaroscuro*, en el muro de la nave, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; o en los apóstoles representados en *La multiplicación de los panes y los peces*, en el refectorio de la iglesia de Santa María del *Buon Consiglio*, en Genazzano.



1



2



3

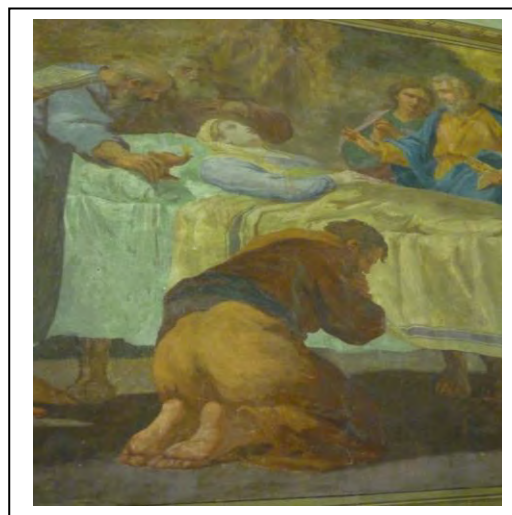


4

Las figuras de los ancianos, San Joaquín, Abraham, Apóstol, San Lucas.

1. Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del *Gesù*, Frascati;
2. Tadeusz Kuntze, *El sacrificio de Isaac*, detalle, Iglesia de Sta. Agnese in Agone, Roma;
3. Tadeusz Kuntze, *La multiplicación de los panes...*, detalle, Genazzano;
4. Tadeusz Kuntze, *San Lucas*, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

Desde el punto de vista compositivo, el apóstol de rodillas retratado como un peregrino recién llegado de un largo viaje, en el fresco de *La Dormición de la Virgen*, se corresponde compositivamente con la mujer que envuelve los pañales en la escena del *Nacimiento*, en la misma capilla. El artista a través de la imagen busca el contacto con el espectador, la figura del apóstol arrodillado delante del lecho mortuario de la Virgen, lo introduce en el espacio del misterio, dado que igualmente como él, podría arrodillarse delante de la “sagrada imagen”, convirtiéndose en el partícipe directo de la escena y del milagro. Esos recursos proporcionan a los trabajos de Kuntze el carácter intimista y cercano.



La figura de rodillas en la parte central del fresco

Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Las figuras de los apóstoles en Frascati se pueden relacionar con los trabajos de Francisco de Goya en la iglesia de la cartuja de *Aula Dei*, en Zaragoza, *La Natividad de la Virgen*, 1772-1774 (1780-1781); *Los Desposorios de la Virgen*, 1772-1774 (1780-1781); y *La Visitación*, 1772-1774 (1780-1781). En las pinturas de Zaragoza igual que en Frascati, se puede ver el mismo tratamiento monumental de cuerpos, punto de vista bajo en la representación, una disposición en grupos y la austeridad de

fondos. Las pinturas de ambos artistas transmiten el mensaje religioso, de misterio de forma directa.

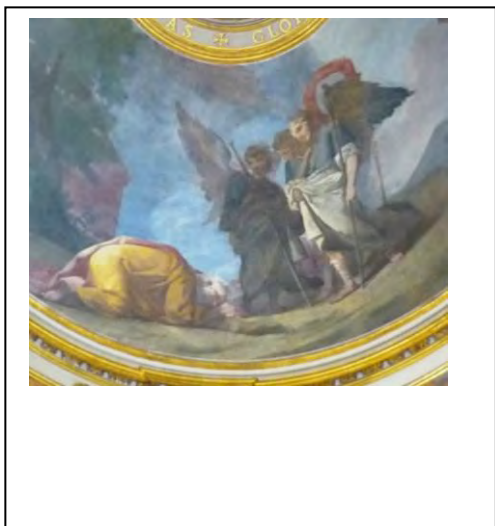
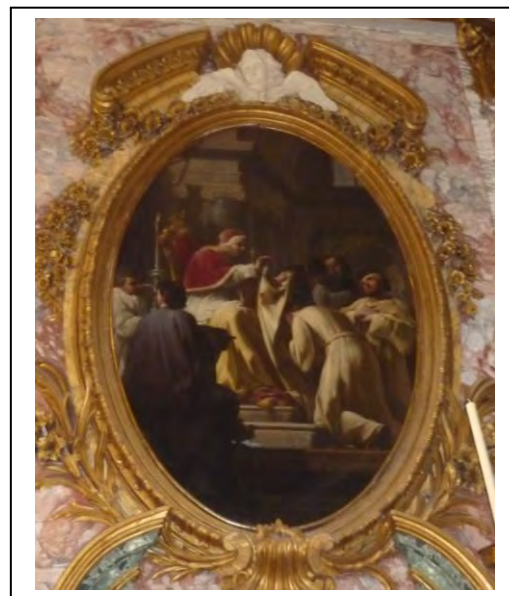
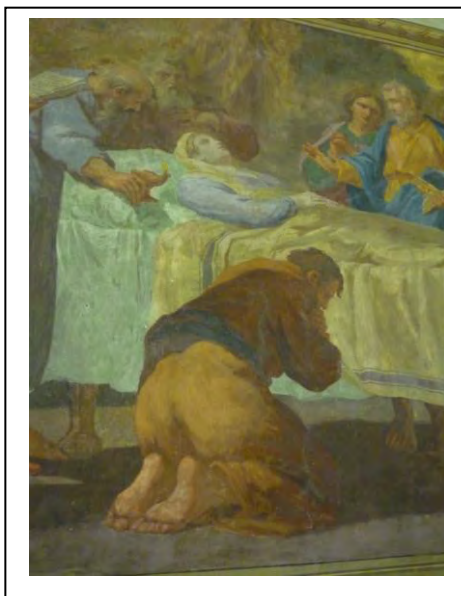
Durante su estancia en Roma, Francisco de Goya pudo conocer los proyectos de Kuntze o incluso los trabajos *in situ*, en el seminario de Frascati. Los contactos entre ambos artistas no se han confirmado en las fuentes documentales, tal como expuso Marian Wnuk²², no obstante, se piensa que ambos pintores se conocían. La cronología de los murales de Goya tampoco se ha determinado, Borrás Gualis recoge en su artículo diferentes fuentes, y señala posibles fechas: 1772-1774 o 1780-1781²³. Sin embargo, la influencia de Kuntze, de los frescos de Frascati, en los trabajos de Goya parece evidente.

La figura del apóstol arrodillado en *La Dormición de la Virgen* se puede comparar con el monje trinitario que se arrodilla ante el papa, quien le coloca la casulla, en *Inocencio III reconoce la Orden de los Trinitarios*, pintado por Antonio González Velázquez (Iglesia de SS. *Trinità degli Spagnoli*, en Roma). Un motivo similar el artista español representó en la bóveda de la misma iglesia trinitaria, en el encuentro de Abraham con tres ángeles (1748), que José Manuel Arnaiz considera “una obra fundamental del periodo romano” de González Velázquez²⁴.

²² Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 114-116;

²³ Gonzalo M. Borrás Gualis, *op. cit.*, pp. 128-131;

²⁴ José Manuel Arnaiz, *Antonio González Velázquez. Pintor de Cámara de su Majestad. 1723-1792*, Madrid, 1999, pp. 16, 83 (Nº catálogo: 8);



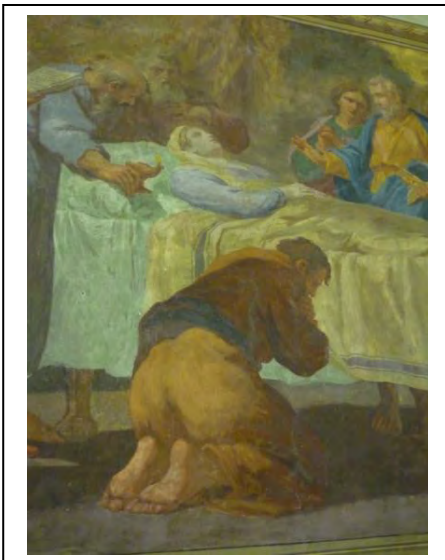
Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Frascati;

Antonio González Velázquez, *Inocencio III reconoce la orden de los trinitarios calzados de Castilla*, Iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, Roma;

Antonio González Velázquez, *El encuentro de Abraham con tres ángeles*, Iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, Roma;

Mangiante relaciona estilísticamente también las figuras de los frescos de Kuntze y las del *Aula Dei*, de Goya. El investigador considera que Abraham arrodillado del *Cuaderno Italiano*, dibujado por Goya (Museo Nacional del Prado) es un testimonio de una estrecha relación entre ambos artistas y confirma la participación de Goya en los trabajos de Kuntze²⁵. Sin embargo, es una tesis difícil de sostener dado que Goya no se encontraba en Italia cuando Kuntze decoró la capilla de Frascati, y las figuras arrodilladas diseñadas por ambos artistas, no se parecen entre sí.

²⁵ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80, 82 (figs. 67 bis-68);



La figura de rodillas en la parte central del fresco

Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Francisco de Goya, *Aparición de Dios Padre a Abraham*, Cuaderno Italiano, Museo Nacional del Prado;

[Foto en:] Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: D06094;

Sin embargo, tal como se ha podido observar en otros trabajos del pintor polaco, la influencia de Bartolomé Esteban Murillo en su obra era muy grande. Se puede comparar el apóstol de rodillas, en Frascati con el pastor representado por Murillo, en la *Adoración de los pastores*, h.1650.



Bartolomé Esteban Murillo, *Adoración de los pastores*, detalle, P00961, h.1650, Museo Nacional del Prado;

[Foto en:] www.museodelprado.es/coleccion/galeria-online; (septiembre 2012);

También en la representación de la Virgen dormida se puede ver la influencia de las modelos de Murillo. La disposición en diagonal del lecho donde se encuentra el cuerpo de María recuerda la composición utilizada por el artista español en la *Dormición de Santa Clara*, h.1645-1646, pintado para el claustro del convento de san Francisco en Sevilla (actualmente se conserva en *Gemäldegalerie Alte Meister*, en Dresde)²⁶. _No obstante, el lienzo de Murillo no es tan austero como el de Kuntze, el ambiente es casi cortesano, sin embargo, la composición y la ubicación de la santa en el lecho mortuario, y de los personajes reunidos alrededor de la cama, es la misma.



Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;



Bartolomé Esteban Murillo, *La muerte de santa Clara*, detalle, h.1645-1646, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

[Foto en:] Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, pp. 266-267 (Nº catálogo: 13);

²⁶ Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, pp. 266-267 (cat. 13);

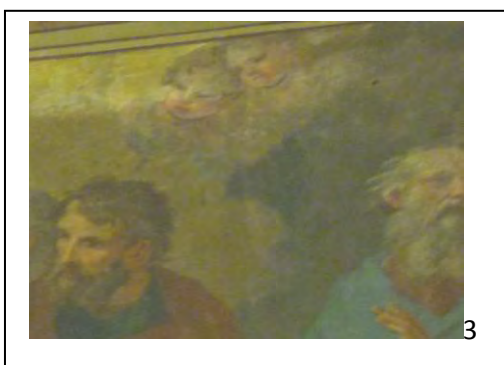
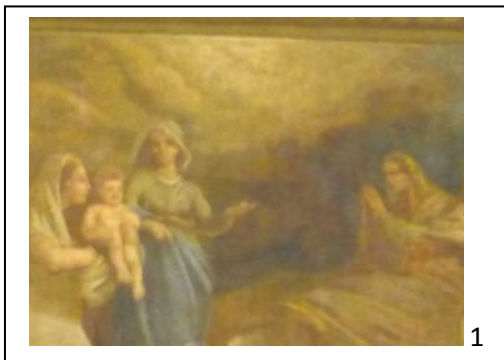
La misma disposición del lecho mortuario utilizó en el lienzo *Las exequias del Beato Gaspar Bono* Mariano Maella que pudo servirse de un modelo diseñado por Kuntze para las celebraciones religiosas con ocasión de su beatificación.



Mariano Maella, *Las exequias del Beato Gaspar Bono*, 1786-87, Museo de Bellas Artes, Valencia;

[Foto en:] José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella, poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, 2011, p. 441 (Nº catálogo: V.19).

En la parte celestial Kuntze pintó los querubines alados que soplan los rayos de luz, este fragmento conservado en la escena de la dormición, está completamente perdido en *El Nacimiento de la Virgen*, cubierto por una capa uniforme de pintura.



La parte celestial con los querubines

1. Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati; Estado de conservación en 2012;

2. Tadeusz Kuntze, *El Nacimiento de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati; Antes de la restauración, hacia 1929;

[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 49 (fig. 15);

3. Tadeusz Kuntze, *La Dormición de la Virgen*, detalle, Capilla del seminario, Iglesia del Gesù, Frascati; La parte celestial, conservada.

El pintor polaco introducía los motivos infantiles en sus trabajos, su estilo respondía a la moda rococó del momento. Los *putti* y las cabezas aladas volando entre las nubes se pueden encontrar en todos sus trabajos; la *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, en la iglesia de San Barbato, en Casalattico; en *La Pietà* de la iglesia de Santa María Novella, en Bracciano; o en *Santa Mónica*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino.



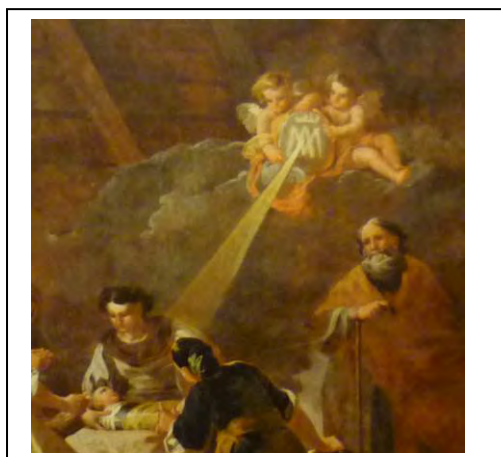
La parte celestial con los putti

Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, Iglesia de San Barbato, Casalattico;

Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

El profesor Mangiante aventuró la teoría sobre una posible intervención del joven Goya en la parte celestial del fresco pintado por Kuntze, en Frascati, señalando puntos

de relación estilística con la *Natividad de la Virgen*, en la iglesia de la cartuja de Aula Dei, en Zaragoza²⁷.



Francisco de Goya, *La Natividad de la Virgen*, 1772-1774 (1780-1781), Iglesia de la cartuja de Aula Dei, Zaragoza;

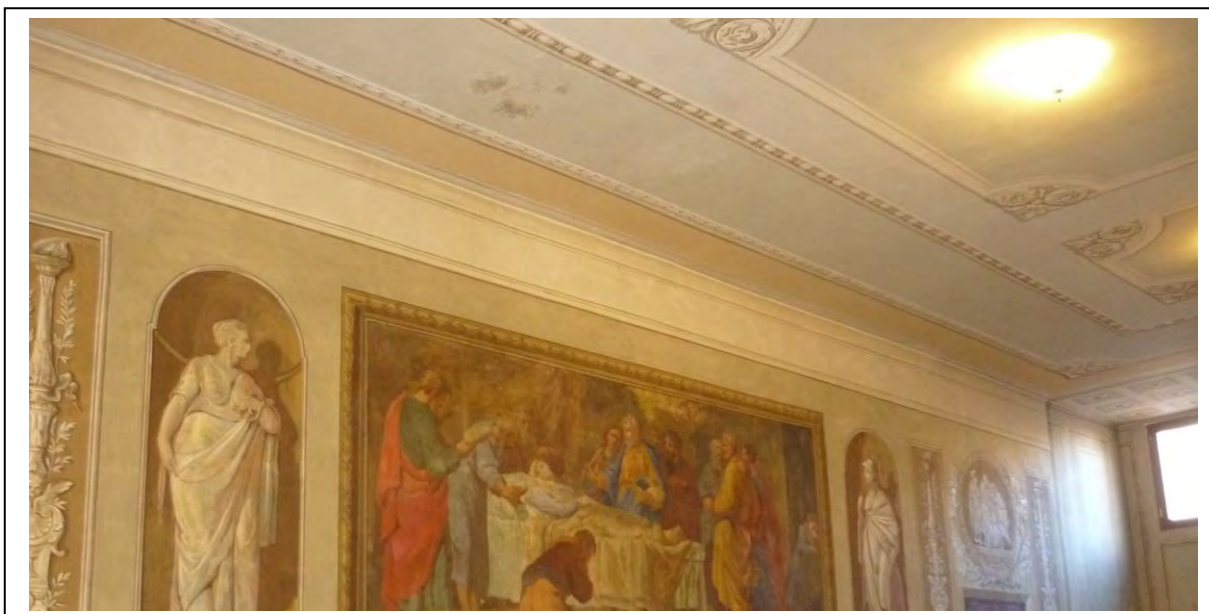
[Foto en:] Gonzalo M. Borrás Gualis, «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 septiembre de 2008, edición de Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 125 (fig. 2);

Sin embargo, es una tesis difícil de sostener. En primer lugar, porque Goya pintó los murales de *Aula Dei* después de su estancia en Roma, no pudo participar personalmente en los trabajos de Frascati porque ya se encontraba en España. Además, la coincidencia del tema, se debe a su popularidad y no necesariamente a una inspiración directa, dado que, en el ciclo de Zaragoza, Goya no incluyó, por ejemplo, el tema de *La Dormición de la Virgen*. Considero que en el fresco de Frascati no se puede ver la mano de Goya, además no hay conexión estilística entre los *putti* pintados en Frascati y los de Zaragoza. Se trata de pinturas realizadas por artistas diferentes y se puede excluir cualquier posibilidad de la intervención pictórica de Goya en la capilla de Frascati, quien no obstante pudo ver en papel los proyectos de Kuntze, durante su estancia en Roma (1770), y se inspiró en ellos para sus pinturas de Zaragoza.

La escena principal *La Dormición de la Virgen*, forma con las pinturas en grisalla un conjunto pictórico más amplio, que resalta los valores espirituales de la Virgen, desde su nacimiento hasta su tránsito. Los trabajos monocromos en dos óvalos hasta ahora no han sido publicados ni estudiados; se trata de dos escenas relacionadas directamente con la infancia y juventud de la Virgen. Además, en dos nichos fingidos, a ambos lados de la escena principal, se sitúan dos figuras femeninas: la *Prudencia* y la *Fortaleza*. Las virtudes junto con la *Templanza* y la *Justicia* representadas en el muro

²⁷ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80, 262, 264, 271 (figs. 351-352);

de enfrente caracterizarían la vida de la recién nacida. Los otros motivos decorativos, los cuatro candelabros y coronas de laurel, completan simbólicamente el ciclo iconográfico de la capilla y añaden información basada en los evangelios apócrifos. El repertorio monocromo es de gran belleza y destaca su perfecto estado de conservación.



El muro lateral en el lado del Evangelio de la capilla del seminario episcopal, Iglesia del Gesù, Frascati.



**Tadeusz Kuntze, *Los desposorios de la Virgen*, 1771-1775,
Iglesia del Gesù, capilla del seminario episcopal, Frascati**



**Tadeusz Kuntze, *La Presentación de la Virgen en el Templo*, 1771-1775,
Iglesia del Gesù, capilla del seminario episcopal, Frascati**

Títulos de dos óvalos en el muro lateral en el lado del Evangelio:

Los desposorios de la Virgen;

La Presentación de la Virgen en el Templo. Las pinturas nunca han sido publicadas ni estudiadas.

Fecha para la escena principal: 1767-1770, aproximadamente²⁸; 1770²⁹; posterior a 1771³⁰; entre 1771 y 1775, el cardenal de York emprendió los trabajos de restauración del seminario episcopal, que en el palacio, su residencia, duraron hasta 1777³¹; 1771 fue el año del inicio de los trabajos de restauración en el seminario y la biblioteca³²; 1775³³. Considero que la cronología para la escena principal y las pinturas monocromas debe ser la misma.

Técnica: frescos monocromos en sepia, en buen estado de conservación;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Frascati;

Localización de la obra: muro lateral en el lado del Evangelio de la capilla del seminario episcopal, junto a la Iglesia del *Gesù*;

Datos generales y estudio de las obras:

Encima de los vanos del muro de la capilla, en la parte del Evangelio, Tadeusz Kuntze pintó dos óvalos (*ovatini*) en grisalla. Se trata de las escenas relacionadas con la infancia y juventud de la Virgen, anteriores al nacimiento de Jesús, ambas están

²⁸ Ibídem., pp. 80-82 (figs. 67, 67 bis), 262;

²⁹ Ibídem., p. 80;

³⁰ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 112);

³¹ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26-27;

³² Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289;

³³ Pietro Bindelli, *op. cit.*, p. 123; [Nota:] Bindelli se refiere a la decoración de la *Biblioteca Eboracense del Seminario Vescovile*; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Prószyńska basa la fecha de la decoración de la capilla en la publicación de Bindelli (1982) referente a la biblioteca; Andrzej Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 524;

enmarcadas con decoración de ovas y dardos estilizados, y dos ramas de laurel colocadas en forma de corona, con filacterias enlazadas. Los motivos proceden de los órdenes clásicos y son una alusión a la Anunciación a santa Ana que tuvo lugar debajo de un árbol de laurel y a la inmortalidad de María.

Los desposorios de la Virgen

Sobre la puerta principal de ingreso se encuentra el óvalo con *Los desposorios de la Virgen*. El profesor Réau explica que lo narran solamente las fuentes apócrifas y *La leyenda dorada*. La Virgen para cumplir su deber con la Ley, a los catorce años tuvo que casarse con el pretendiente asignado por la paloma del Espíritu Santo, representado por un sacerdote. Por medio “del roce de vara”, depositadas sobre el altar del templo, saldría el elegido. La vara de José floreció con la flor de almendro; sin embargo, el hombre se negó en un primer momento a esposar a María aludiendo a su avanzada edad y al hecho de que ya tenía hijos. El sumo sacerdote no se lo permitió, diciendo que la designación era resultado de un milagro.

En el fresco se aprecia el momento en el que José coloca la alianza en la mano de María; detrás de ella se encuentra una mujer mayor, santa Ana, y un hombre barbudo, con la cabeza descubierta y las manos juntas en actitud orante, el sacerdote que bendice el enlace. Sin embargo, no está retratado san Joaquín. En la parte izquierda de la pintura, se ilustra el suceso en el templo, en el primer plano, un joven cuya vara fue despechada la rompe sobre su rodilla. Ese tema, a pesar de ser criticado por la Contrarreforma, no desapareció del arte, y en Frascati encontramos un ejemplo tardío pero vivo de la *leyenda de la vara florecida*³⁴. Las figuras están representadas con monumentalidad, recuerdan un friso clásico, con secuencias narrativas ordenadas, con poses llenas de dignidad y mesura. La forma de vestir, su localización dentro del marco pictórico, las relacionan estilísticamente con la escena principal, además sus cuerpos se ajustan a la forma circular del óvalo; en los extremos, el joven que rompe

³⁴ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 178-180;

la vara y levanta la pierna, mientras que santa Ana levanta el brazo con que sujeta el vestido, de modo que ambos se inscriben en la curvatura del tondo.

La Presentación de la Virgen en el Templo

Próximo al altar se encuentra el óvalo con *La Presentación de la Virgen en el Templo* por sus padres, a la edad de tres años. Santa Ana sujeta a la niña desnuda, sentada en sus brazos y levanta las manos hacia el sumo sacerdote Zacarías, padre de Juan Bautista. San Joaquín está representado de espaldas y apartado de la ceremonia. Entre santa Ana y el religioso se encuentra una figura más pequeña, un ángel que la cuidaría, junto con otras doncellas y fieles servidores, hasta el día de su boda con José. El tema procede de los Evangelios apócrifos, *Protoevangelio de Santiago* (caps. VII-VIII); y *Evangelio del Seudo Mateo* (cap. IV), que en la Edad Media fue difundido por *La leyenda dorada*³⁵.

Igual que en el primer óvalo, la composición figurativa, el cuerpo inclinado hacia delante de Zacarías vestido en túnica y capa, repite la forma circular del marco.

Estos frescos monocromos son de especial interés dado que nunca han sido publicados ni estudiados, además su estilo e iconografía señalan que la decoración fue diseñada como un conjunto. Tadeusz Kuntze, el autor de todos los trabajos pictóricos de la capilla, conocía bien la técnica del fresco y tenía experiencia en este tipo de pinturas monócromas; en la misma técnica decoró como colaborador de Ermenegildo Costantini y Giovanni Battista Marchetti, la nave central, el ábside y el oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma.

³⁵ *Ibíd.*, pp. 172-175;



Tadeusz Kuntze, la decoración en grisalla en la zona de la nave, con el fresco de Ermenegildo Costantini, *Los ángeles músicos*, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma



Tadeusz Kuntze, la decoración en grisalla en los muros del oratorio, Oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma



Tadeusz Kuntze, *Prudencia; Fortaleza*, 1771-1775,

Iglesia del *Gesù*, capilla del seminario episcopal, Frascati.

Títulos de dos pinturas en los nichos arquitectónicos fingidos en el muro lateral en el lado del Evangelio: *Prudencia; Fortaleza*³⁶.

Fecha para la escena principal: 1767-1770, aproximadamente³⁷; 1770³⁸; posterior a 1771³⁹; entre 1771 y 1775, el cardenal de York, emprendió los trabajos de restauración del seminario episcopal, que en el palacio, su residencia, duraron hasta 1777⁴⁰; 1771 fue el año del inicio de los trabajos de restauración en el seminario y en la biblioteca⁴¹; 1775⁴². Considero que la cronología para la escena principal y las pinturas monocromas debe ser la misma.

Técnica: frescos monocromos en sepia, en buen estado de conservación;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Frascati;

Localización de la obra: muro lateral en el lado del Evangelio de la capilla del seminario episcopal, junto a la Iglesia del *Gesù*;

Datos generales y estudio de las obras

Las Virtudes cardinales: la *Prudencia* y la *Fortaleza*

La *Prudencia* y la *Fortaleza* enmarcan a dos lados, la escena de la *Dormición de la Virgen*, las figuras de las virtudes se representan desde un punto de vista bajo, sobre un basamento de piedra, dentro de las arquitecturas fingidas; en los ábsides de planta

³⁶ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 106-107 (figs. 109 a-d); [Nota:] Los subtítulos no coinciden con el orden de las fotografías o están mal denominadas;

³⁷ *Ibidem.*, pp. 80-82 (figs. 67, 67 bis), 262;

³⁸ *Ibidem.*, p. 80;

³⁹ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 112);

⁴⁰ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26-27;

⁴¹ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289;

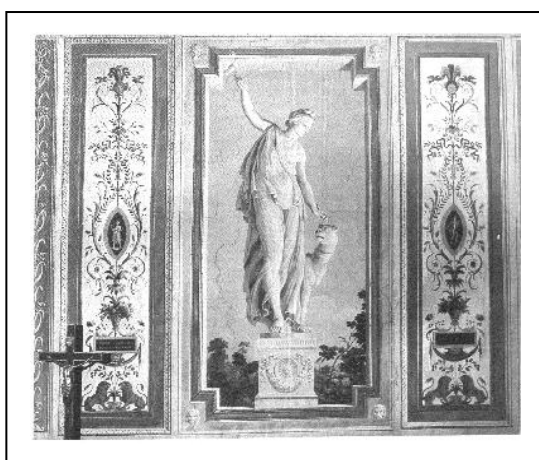
⁴² Pietro Bindelli, *op. cit.*, p. 123; [Nota:] Bindelli se refiere a la decoración de la *Biblioteca Eboracense del Seminario Vescovile*; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Prószyńska basa la fecha de la decoración de la capilla en la publicación de Bindelli (1982) referente a la biblioteca; Andrzej Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 524;

curva, enmarcados con molduras. Las virtudes son grandes estatuas clásicas que glorifican la vida de la Virgen, la madre de Cristo y destacan sus valores espirituales, su fortaleza y prudencia. Ambas mujeres imponen fuerza, sus rostros apenas expresan sentimientos.

La Prudencia posee el don de diferenciar el bien del mal, de actuar de forma adecuada y justa, está representada con su símbolo parlante, una serpiente que se enrolla sobre su brazo, viste como una matrona romana envuelta en amplios ropajes, con los pies y la cabeza descubiertos, dirige su mirada hacia la Virgen en el lecho mortuario.

La Fortaleza, otra de las virtudes cardinales, que refleja la firmeza en las dificultades y la constancia en la busca del bien, está representada como un guerrero romano, con casco, porta el escudo y la lanza.

La decoración de la capilla con las figuras de las virtudes se relaciona con los murales del salón del palacio Episcopal, en Frascati (la estatua de Diana).



Tadeusz Kuntze, La estatua de Diana en la decoración mural en el salón del palacio Episcopal, Frascati;

[Foto en:] Gabriele Borghini, «S. Caterina da Siena a Via Giulia (1766-1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano», [En:] *Storia dell'arte*, LII, 1984, fig. 55;

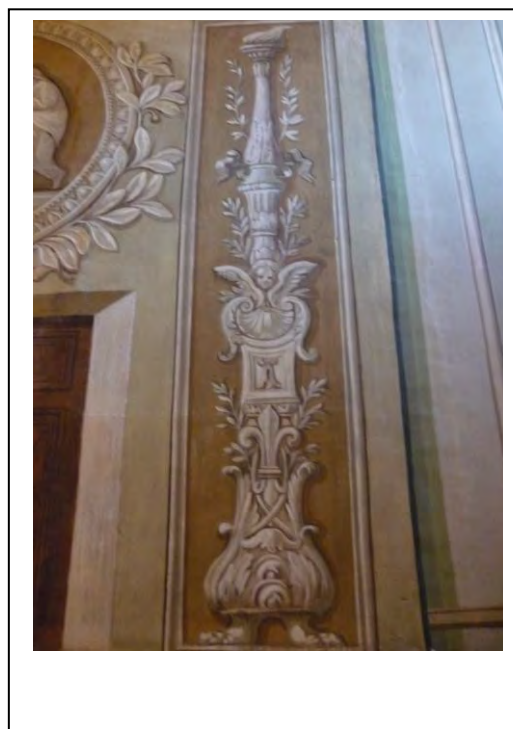
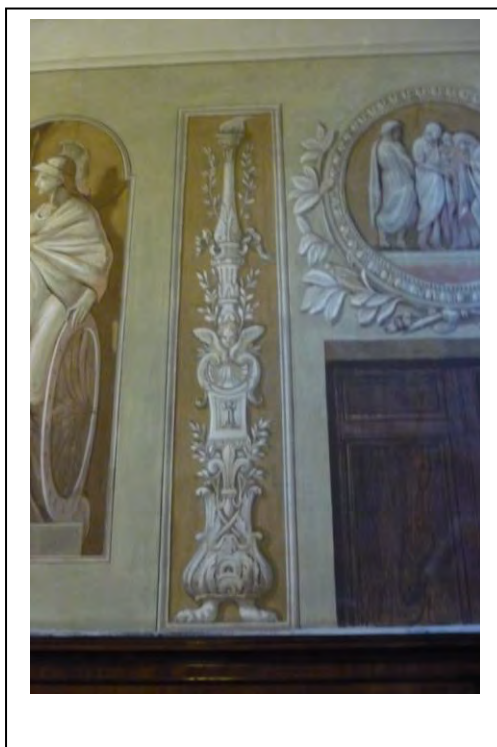
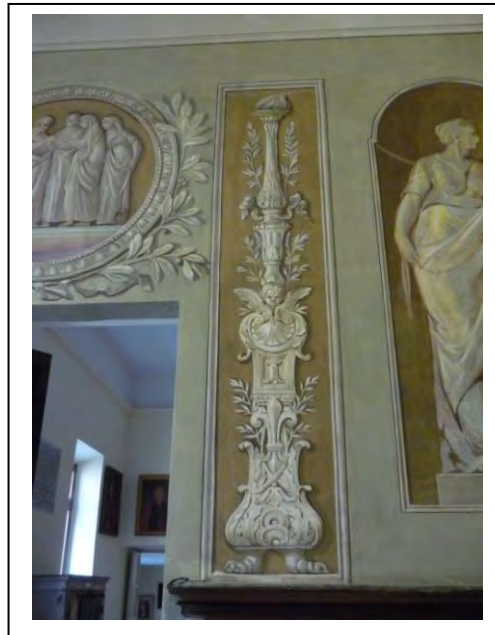
La cronología de los frescos, tal y como consideró Loret⁴³, y como se ha indicado en el apartado sobre *El Nacimiento de la Virgen*, debe situarse en los años en los que el obispo de Frascati emprendió los trabajos de remodelación de la capilla, 1771-1775. Tal cronología excluye las consideraciones de Mangiante sobre una posible participación de Francisco de Goya en los frescos de Frascati, “por la marcada

⁴³ Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., p. 289;

expresividad de algunas figuras alegóricas”⁴⁴, dado que en esos años el artista español ya no se encontraba en Italia. Sin embargo, la influencia de los frescos de Frascati se puede apreciar en la obra posterior de Francisco de Goya, en la iglesia de la cartuja de *Aula Dei*, en Zaragoza. Se puede admitir la tesis de que Goya pudo ver en Roma algún estudio preparatorio de Kuntze para la capilla. Porque tal como escribía Loret, el pintor polaco no se refugiaba en las representaciones convencionales, anecdóticas o artificiales. Era más realista, y por lo tanto su pintura podía resultar más cercana; en ella encontramos las reminiscencias de Tiepolo, pero al mismo tiempo, a un “precursor de Goya”⁴⁵.

⁴⁴ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 106-107 (figs. 109 a-d);

⁴⁵ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, pp. 199-200;



Tadeusz Kuntze, *Los candelabros*, 1771-1775

Iglesia del *Gesù*, capilla del seminario episcopal, Frascati.

Títulos de las pinturas en los nichos fingidos en el muro lateral del Evangelio: *Candelabros*. Los frescos nunca han sido publicados ni estudiados.

Fecha para la escena principal: 1767-1770, aproximadamente⁴⁶; 1770⁴⁷; posterior a 1771⁴⁸; entre 1771 y 1775, el cardenal de York, emprendió los trabajos de restauración del seminario episcopal, que en el palacio, su residencia, duraron hasta 1777⁴⁹; 1771 fue el año del inicio de los trabajos de restauración en el seminario y en la biblioteca⁵⁰; 1775⁵¹. Considero que la cronología para la escena principal y las pinturas monocromas debe ser la misma.

Técnica: frescos monocromos en sepia, en buen estado de conservación;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Frascati;

Localización de la obra: muro lateral en el lado del Evangelio de la capilla del seminario episcopal, junto a la iglesia del *Gesù*;

Datos generales de la obra: Cuatro candelabros.

En el muro lateral se encuentran pintados cuatro candelabros encendidos, que enmarcan los laterales de dos vanos, el de la puerta de entrada en la capilla desde el pasillo y un segundo, enfrente de la puerta de ingreso en la biblioteca. La disposición de los candelabros de ambos muros es idéntica. Se trata de pinturas fingidas donde

⁴⁶ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80-82 (figs. 67, 67 bis), 262;

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 80;

⁴⁸ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 112);

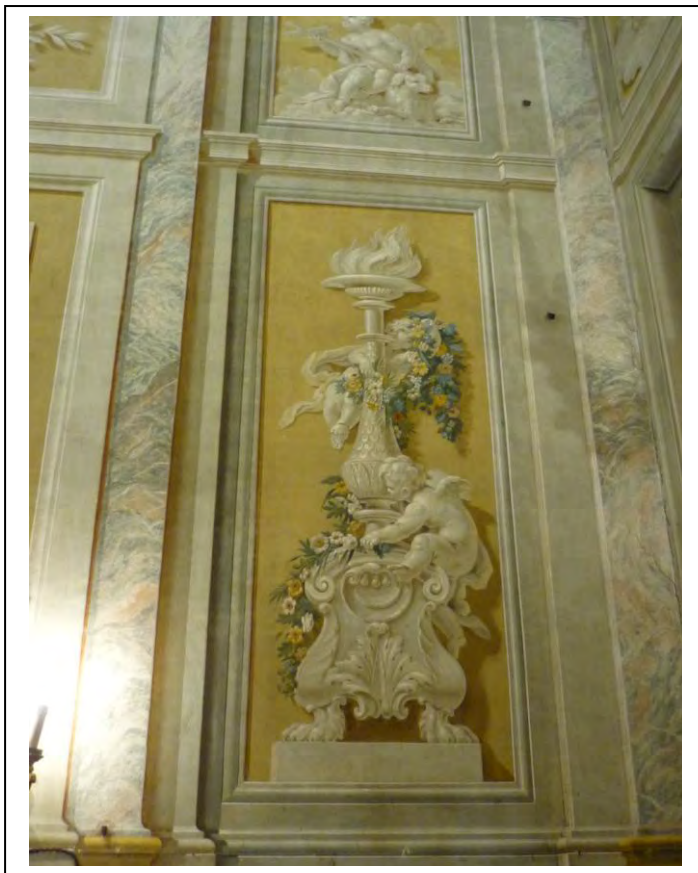
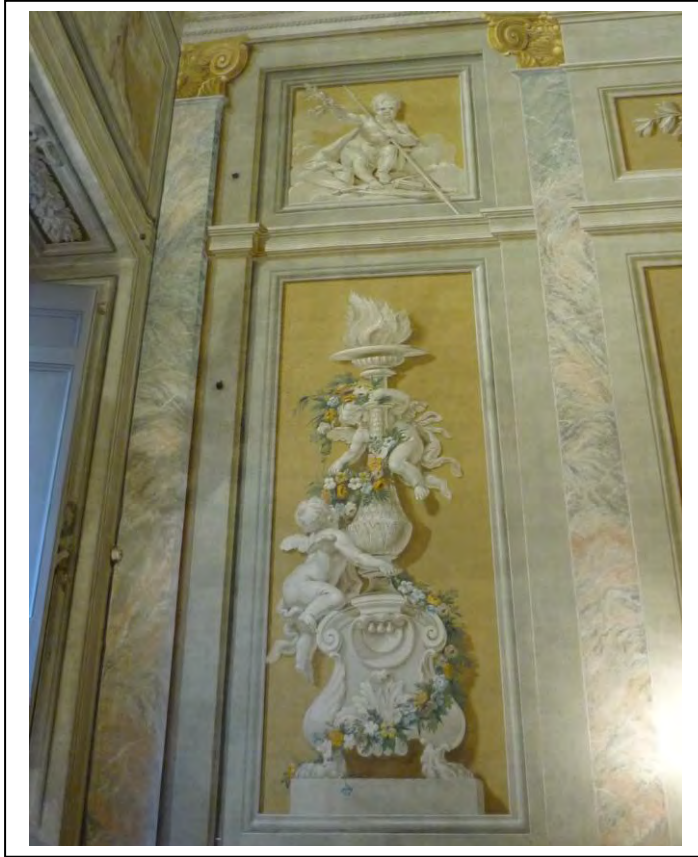
⁴⁹ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26-27;

⁵⁰ Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289;

⁵¹ Pietro Bindelli, *op. cit.*, p. 123; [Nota:] Bindelli se refiere a la decoración de la *Biblioteca Eboracense del Seminario Vescovile*; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 369; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Prószyńska basa la fecha de la decoración de la capilla en la publicación de Bindelli (1982) referente a la biblioteca; Andrzej Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 524;

cada candelabro se coloca dentro de un nicho rectangular de cierta profundidad, enmarcado con moldura. Los candelabros están formados por cuatro cuerpos superpuestos terminados en una llama encendida y en su base tienen garras con uñas de un animal fantástico; el primer tramo, es una composición de hojas de acanto y ramas de laurel enlazadas y coronadas por una flor de lis; el segundo se compone de elementos arquitectónicos, hojas de acanto invertidas y de laurel, flores fantásticas estilizadas, una concha y una cabeza alada de querubín; el tercero, superpuesto sobre la cabeza del ángel, a modo de basa, es un florero con molduras rodeadas de hojas de laurel; finalmente, el último tramo del que brotan las llamas, es una antorcha decorada con motivos vegetales, hojas de acanto y laurel, y dos filacterias.

Tal como se comentó en el estudio dedicado a la escena del *Nacimiento de la Virgen*, los candelabros aparecen también en otros trabajos del artista pintados para la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma, entre 1769-1776, en la misma técnica al fresco, en grisalla, dispuestos a los lados de los vanos, ventanas o puertas, fingiendo que su llama pintada expande la luz en la estancia. En el ábside de la misma iglesia unos *putti* llevan en el aire diferentes objetos relacionados con la celebración litúrgica, entre ellos, los candelabros con garras de un animal fantástico con las flores de lirio y hojas de palma enlazados.



Tadeusz Kuntze, *Los candelabros*, Oratorio de la Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma

En la capilla de la *Madonna Rifugio dei Peccatori* de la iglesia del *Gesú*, en Frascati, todavía se pueden percibir las pinturas en grisalla (a pesar de una restauración agresiva), donde se encuentran los motivos de candelabros que nacen de los cestos con frutas y las flores que llevan sobre sus cabezas cuatro doncellas.

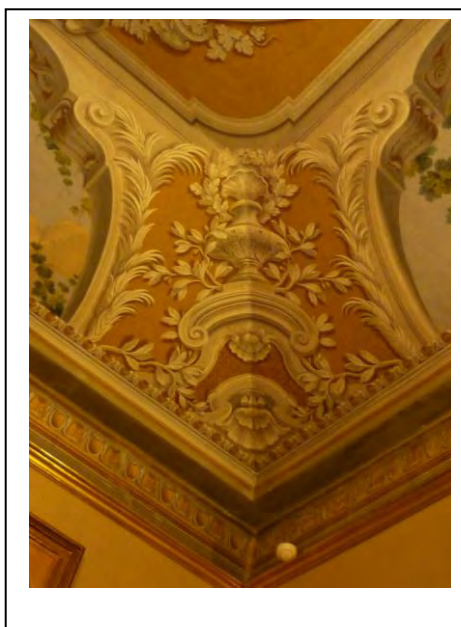


Tadeusz Kuntze, El candelabro, capilla de la *Madonna Rifugio dei Peccatori*, Iglesia del *Gesú*, Frascati.

Todos los candelabros en el muro del lado de la Epístola son idénticos con apenas variantes, bien conservados, y con una función ornamental, cuya llama alude

simbólicamente a la luz y a los milagros narrados en el ciclo dedicado a Santa Ana y a la Virgen.

El motivo decorativo con candelabros se puso de moda en el siglo XVIII, se utilizaban en diferentes espacios, religiosos (iglesias o capillas) y palaciegos. Por ejemplo, en los apartamentos del *piano noble*, en el Palacio Colonna, de Roma. La gran demanda de los candelabros, confirman los proyectos de Giambattista Piranesi, el detallismo con los que los diseñaba, los acercaba a los trabajos de orfebrería, inspirados en la tradición clásica romana, con la combinación de los motivos vegetales, figurativos y arquitectónicos⁵².



Tadeusz Kuntze, candelabro en *La Dormición de la Virgen*, Frascati;

La decoración con el motivo de candelabro, apartamentos del *piano noble*, Palacio Colonna, Roma,

Giambattista Piranesi, proyecto para un candelabro

[Foto en:] John Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, San Francisco, 1994, p. 1077, Nº catálogo: 996;

⁵² John Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, San Francisco, 1994, pp. 1084, 1077, Nº catálogo: 1003;

Bibliografía sobre *La Dormición de la Virgen* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Oreste Raggi, «I Colli Albani e Tuscolani, cartas», Roma, 1844, p. 27, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 97 (nota 26); [En:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 289, 368 (nota 23);

Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 50 (fig. 16), 97 (nota 26);

Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, p. 200;

Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 289, 317 (fig. 15), 368 (notas 23-24);

VV.AA., «Kuntze (Konicz) Tadeusz», [En:] *Encyklopedia Ultima Thule*, t. III, Warszawa, 1939, p. 243; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la capilla;

Corrado Maltese, «KUNTZE, (Konicz, Cunz, Gunz, Kuntz) Taddeo», [En:] *Il Settecento a Roma*, [Catálogo], Roma, 1959, p. 138; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la capilla del Seminario, en Frascati;

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, p. 94; [Nota:] El autor hace una referencia general a dos „escenas” del pintor en la capilla del Seminario, indicando como su comitente al cardenal de York;

Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, p. 206; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la capilla;

Filippa Aliberti Gaudio, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; [Nota:] Información sobre los frescos en Frascati;

Italo Faldi, «Recensione alle Mostra: “Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo”», [En:] *Storia dell'Arte*, nr 24-25, 1975, pp. 182-183; [Nota:] Información sobre la decoración en fresco del palacio episcopal y seminario, en Frascati;

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, p. 25; [Nota:] Información general sobre las pinturas en las paredes laterales de la capilla del seminario, en Frascati;

Pietro Bindelli, *Enrico Stuart Cardinale duca di York*, Frascati, 1982, p. 123;

Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, p. 300;

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, p. 369;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 45; [Nota:] Información general sobre las pinturas en Frascati;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, pp. 53, 81 (nr 112), fig. XXX;

Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 76, 80; [Nota:] Información general sobre los frescos en la capilla y la biblioteca del Seminario en Frascati;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre los frescos en el *Seminario Tusculano* de Frascati;

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] Información general sobre las pinturas en el Seminario de Frascati;

Janusz St. Pasierb, Michał Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa, 1999, p. 222; [Nota:] Información general sobre las pinturas en Frascati;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007, p. 43 (nota 20); [Nota:] Información general sobre los trabajos de Kuntze en el seminario de Frascati;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80-82 (figs. 67, 67 bis), 87, 262; *Las Virtudes* pp. 106-107 (fig. 109 a-d);



VIII-3.4.- Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, 1771-1775
Biblioteca del seminario episcopal de la iglesia del Gesù, Frascati

Título: *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*¹; *La Ciencia y la Ignorancia*²; *La Victoria de la Ciencia sobre la Ignorancia* (aversión al estudio)³; *La Victoria de la Ciencia sobre el Oscurantismo*⁴;

Fecha: 1770⁵; posterior a 1771⁶; 1771-1775⁷; entre 1771 y 1775 el cardenal de York, emprendió los trabajos de construcción de la biblioteca del seminario⁸; en 1771, fueron iniciados los trabajos de restauración en el seminario y la construcción de la biblioteca⁹; 1775¹⁰; entre 1774 y 1776, los años de los trabajos en la biblioteca¹¹;

¹ Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 27, 53 (fig 19); [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² Oreste Raggi, «I Colli Albani e Tuscolani, cartas», Roma, 1844, p. 27, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., pp. 26, 97 (nota 26); [En:] Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., p. 289, 368 (nota 23);

³ Maciej Loret, «Prace dekoracyjne T. Kuntzego w Italji», [En:] *Tygodnik Ilustrowany*, 1er semestre, núm. 12, Warszawa, 1929, p. 223; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 81 (nr 113);

⁴ Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., p. 290;

⁵ Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 80; [Nota:] El autor se refiere al Seminario, en general;

⁶ Dariusz Dolański, op. cit., p. 81 (nr 113);

⁷ Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, pp. 25, 29 (nota 10);

⁸ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., pp. 26-27; [Nota:] En el estudio se ha optado por esta cronología;

⁹ Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., p. 289;

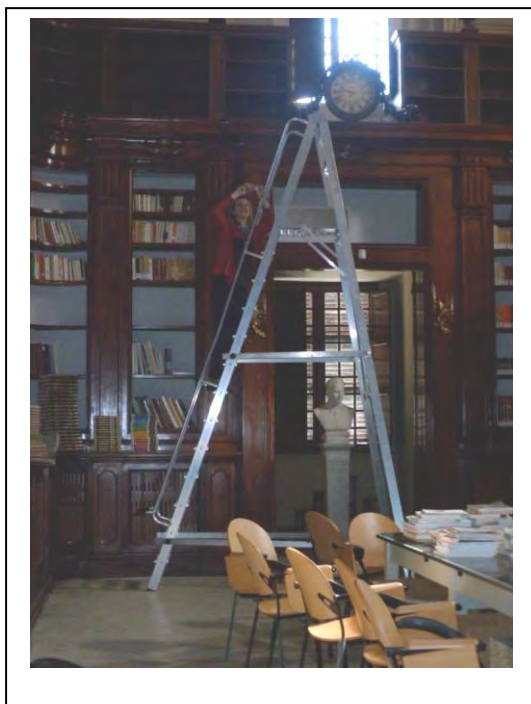
¹⁰ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., p. 27; Pietro Bindelli, Enrico Stuart Cardinale duca di York, Frascati, 1982, p. 123; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Prószyńska basa la fecha de la decoración de la biblioteca en la publicación de Bindelli; Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Es la cronología del Seminario; Paolo Erasmo Mangiante, op. cit., p. 87;

¹¹ Paolo Erasmo Mangiante, op. cit., pp. 87, 102 (nota 34);

Técnica: fresco¹²; “pintura”, sin determinar la técnica¹³;

Localización geográfica: Italia. Región del Lacio. Provincia de Roma. Frascati;

Localización de la obra: bóveda de la biblioteca del seminario episcopal, junto a la Iglesia del *Gesù*;



La autora de la tesis sacando fotos del fresco, Biblioteca del Seminario, Frascati

Datos generales y estudio de la obra

Para devolver la autoría del fresco, igual que en el caso de la decoración en los muros laterales de la capilla del seminario, el profesor Loret como fuente documental cita a un historiador de *Ottocento*, Oreste Raggi. El investigador italiano en una de sus cartas (1844) publicadas en *I Colli Albani e Tuscolani* se refería a un pintor a quien llama erróneamente Taddeo Gunz (*sic*), el decorador al fresco de la bóveda en la biblioteca contigua a la capilla del seminario; con la representación de «la Ciencia y la

¹² Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, p. 26; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 80, 87, 102 (nota 34);

¹³ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 81 (nr 113);

Ignorancia»¹⁴. La misma información dio Alessandro Atti que explicaba que «Taddeo Cunz (*sic*) bellamente condusse le pitture della volta, e il Signor Angeloni gli ornati»¹⁵.

El fresco se encuentra en buen estado de conservación, no ha tenido daños como los trabajos de la capilla del Seminario donde el muro no había sido adecuadamente preparado en el siglo XVIII y fue sometido a una intervención radical del restaurador en el siglo XX. Además su estado de conservación no ha variado respecto al año 1929 cuando Loret estudió y publicó una fotografía de la bóveda¹⁶. Durante mis estudios *in situ* (abril de 2012) pude apreciar de cerca, el buen estado de la materia pictórica, la expresividad original de las figuras y el estilo característico del pintor.



El estado de conservación del fresco en 1929

Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, 1771-1775, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati.

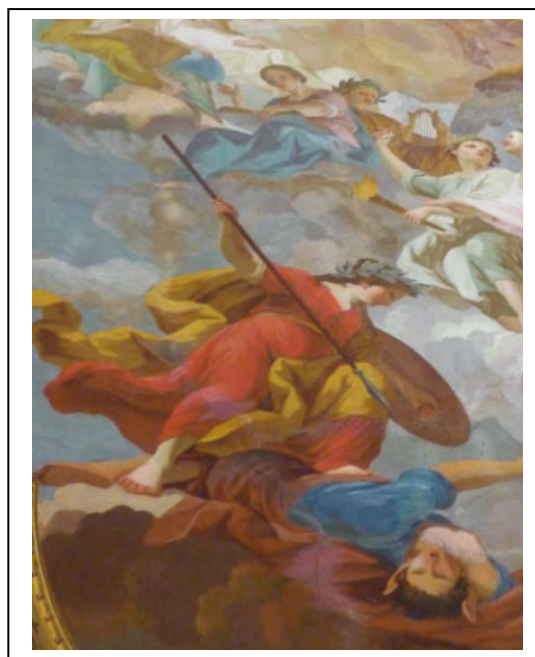
[Foto en:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 53 (fig. 19);

¹⁴ Oreste Raggi, *op. cit.*, p. 27, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26, 97 (nota 26); [En:] Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 289, 368 (nota 23);

¹⁵ Alessandro Atti, «Il Cardinale Duca di York vescovo della città e diocesi di Frascati», Roma, 1868, p. 56, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 26, 97 (nota 26), [En:] Maciej Loret, *Życie...*, *op. cit.*, p. 290, 368 (nota 26);

¹⁶ Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, p. 53 (fig 19);

El fresco ilustra *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, y es la única decoración pictórica que se encuentra en la biblioteca del Seminario. El artista construyó la iconografía de las figuras basándose en las representaciones simbólico-alegóricas, de fuentes greco latinas y de los tratados filosóficos. Kuntze utilizó el *imitatio antiquitatis* que había descrito Cesare Ripa, el autor del *Seicento* en la *Iconología* para sistematizar y ayudar a los artistas a servirse de la tradición mitológica pagana. El fresco de Kuntze se basa fundamentalmente, en esa fuente tratadística. El tema del *Triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia* tuvo un objetivo didáctico en la construcción del símbolo y la alegoría pero no excluía la narración poética, dado que se consideraba que la divulgación visual a través de los símbolos y alegorías era muy eficaz para impulsar el estudio y despertar la imaginación de los seminaristas. Las pinturas glorificaban los valores espirituales y la educación que iban a adquirir los alumnos, y así anularían las tinieblas de su Ignorancia. La Ciencia les conduciría a la gloria y la fama.



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati

La escena se divide en dos episodios, en el mismo eje compositivo. Por un lado, en la parte inferior la Ignorancia es abatida por un guerrero vestido en túnica y manto,

coronado con laureles. Mientras que en la parte superior, iluminada por los rayos de luz, sentada sobre un trono, se encuentra la Ciencia rodeada de otras personificaciones, discípulos y los *putti* que sobrevuelan encima y reparten los chorros de rocío. La escena desde el punto de vista compositivo y temático está construida a base de oposiciones, por un lado el Mal representado en movimiento, en lucha, envuelto en nubes de azufre, pintado con colores más oscuros. Mientras que el Bien, simbolizado por la Ciencia y las figuras que la rodean, en tonalidades claras, envueltas en brumas de luces, con sus gestos expresan la calma y el bienestar.

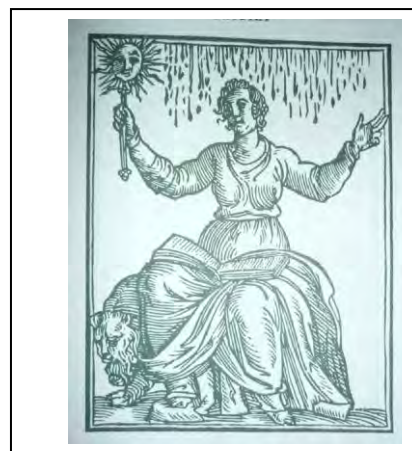
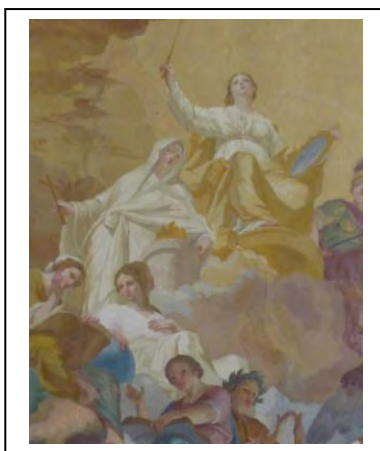
Kuntze utiliza la paleta cromática propia para su estilo, se vuelca por los colores pastel de tonalidades rosa, verdosos y azulados que evolucionan hacia más intensos en la parte que representa el combate con la Ignorancia. La gama tan clara, lunar, aporta luminosidad, brillo, y notas de optimismo en su trabajo. El artista a diferencia de los frescos en la capilla del seminario, con que se comunica la biblioteca no introduce en la biblioteca ningún elemento monocromo.

El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia de Tadeusz Kuntze en relación con otras pinturas

La Ciencia

La Ciencia en el fresco de la biblioteca está representada como una mujer joven vestida con túnica y manto dorado, tiene el pelo recogido en un moño, en las manos sujeta el cetro y un espejo. Preside la escena desde un trono decorado con leones y levantado sobre un basamento de piedra. Kuntze para la iconografía de la Ciencia, igual que en el caso de otras figuras representadas en el fresco, se sirvió (introduciendo algunas variantes) de las ilustraciones y las descripciones de la *Iconología* (1618) de Cesare Ripa. El tratadista recomendaba representar la *Ciencia* como una mujer mayor, con los brazos abiertos como si quisiera abrazar a alguien. Ripa decía que en la mano derecha iba a sujetar el cetro terminado en sol que según el autor era “el símbolo del

poder de la ciencia sobre los horrores de la noche de ignorancia”, sobre su regazo, el artista debería colocar un libro abierto¹⁷.



Ciencia

Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Cesare Ripa, *La Ciencia*, 1618;

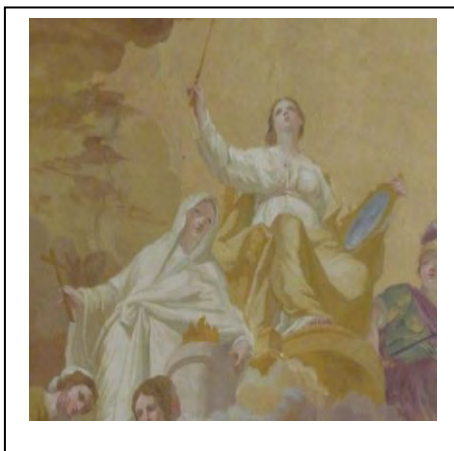
[Foto en:] Cesare Ripa, *Iconologia*, edición polaca basada en la edición italiana *Iconología* de 1618, Kraków, 2002, p. 105;

Kuntze se inspiró en la ilustración de Ripa, pintando la Ciencia con la misma postura, es decir, sentada con los brazos abiertos y con el cetro o vara en la mano derecha. El pintor representó el mismo trono con leones que aparece en la ilustración de la *Iconología*.

Sin embargo, Kuntze se sirvió también de otra descripción e ilustración que aparece en el libro de Ripa, se trata de la personificación del *Conocimiento* representada como una mujer con alas que en la mano sujeta un espejo. El espejo aparece también en Frascati y es el reflejo de lo que llamaban los filósofos, *la scienza sit abstrahendo*.

¹⁷ Cesare Ripa, *Iconologia*, edición polaca basada en la edición italiana *Iconología* de 1618, Kraków, 2002, p. 105;

Según Ripa, los sentidos acercaban al intelecto las sustancias ideales, al mirar el espejo a la vez que las formas de las cosas, se contempla también su esencia¹⁸.



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Cesare Ripa, *El Conocimiento*, 1618;

[Foto en:] Cesare Ripa, *Iconologia*, edición polaca basada la edición italiana *Iconologia* de 1618, Kraków, 2002, pp. 410-411;

Kuntze fusionó para la figura de la Ciencia, dos imágenes femeninas representadas en la *Iconología*, la de la Ciencia y del Conocimiento, utilizando los símbolos parlantes y gestos de ambas.

La figura de Ciencia de la biblioteca de Seminario episcopal, en Frascati tiene sus paralelos en las figuras de Dios Padre en la *Apoteosis de san Agustín* (h.1776), en la bóveda, y en la *Santísima Trinidad*, en el altar mayor, de la iglesia de la SS. Trinidad, en Soriano nel Cimino; en el fresco *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina (1770), así como en *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado (1770-1776). En todas estas representaciones el artista trabajó sobre el mismo modelo, repitiendo en diferentes escenas la actitud, la expresión y la vestimenta de la figura, colocándola en la cima de la jerarquía compositiva.

¹⁸ Ibídem., pp. 410-411;



1



2

Ciencia – Dios Padre

1. Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;
2. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;



3



5



4

Ciencia – Dios Padre (continuación)

3. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
4. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina.
5. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *Flora en una nube con ángeles* (D07740), Museo Nacional del Prado



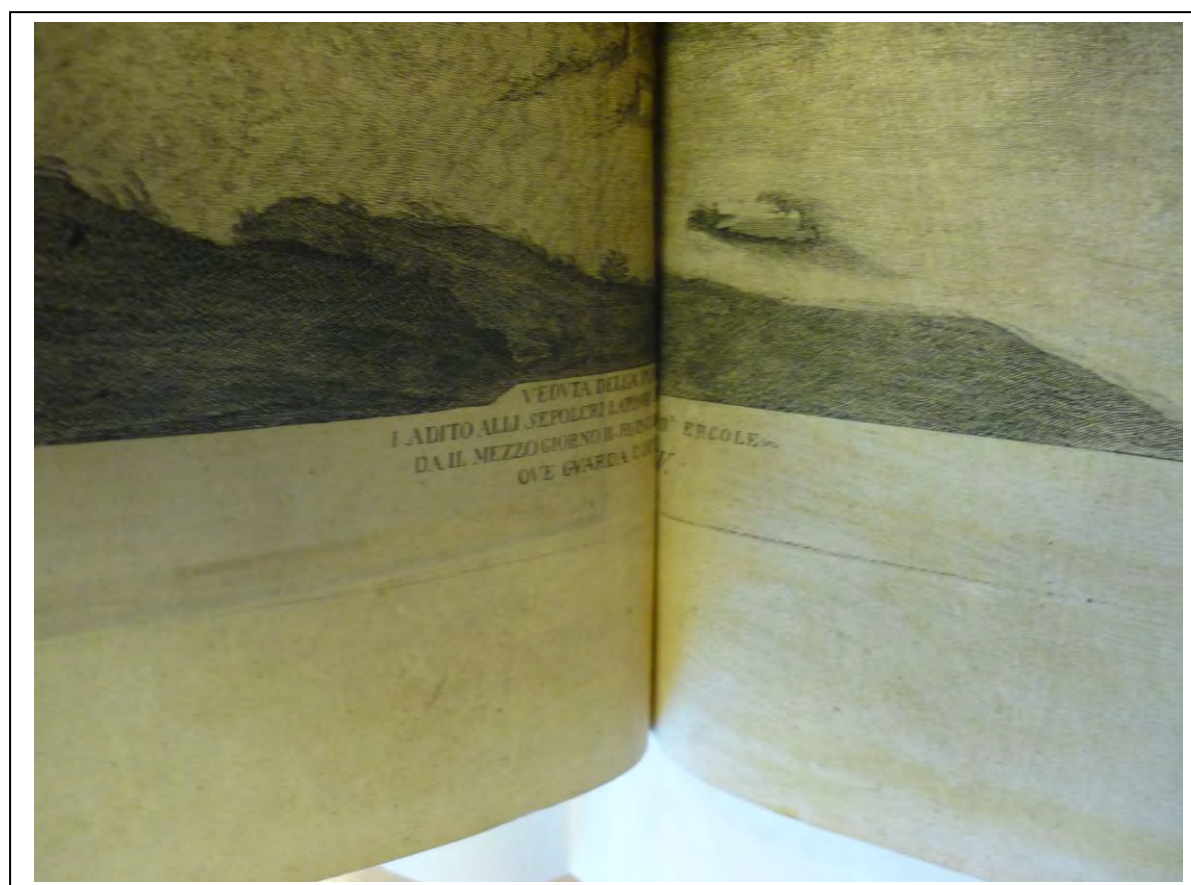
Tadeusz Kuntze, *Flora en una nube con ángeles*, D07740, Museo Nacional del Prado

La personificación de la Ciencia en *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, de la biblioteca del seminario episcopal, en Frascati se puede relacionar con el dibujo *Flora en una nube con ángeles* (D07740), del Museo Nacional del Prado. El dibujo está catalogado como *Anónimo italiano*; la obra tiene varios puntos en común con los trabajos documentados de Kuntze y se puede considerar un estudio preparatorio, hasta ahora desconocido, del pintor. Los datos en la ficha de la obra:

Título: *Flora en una nube con ángeles*¹⁹; *Flora en una nube con putti*²⁰;

Fecha: siglo XVIII²¹;

Técnica: técnica mixta. El dibujo está realizado sobre el papel verjurado pegado a otro soporte. En noviembre de 2012, pude averiguar que se trataba de una estampa (de la que no se tenía constancia) con la representación *I Adito all ...da il mezzo giorno* (Vedutta della Platea). El dibujo está preparado a lápiz negro con aguada parda, pluma y tinta parda; Las medidas del dibujo: Alto: 175 mm.; ancho: 240 mm.



Soporte con *Vedutta della Platea*, sobre el cual se encuentra pegado el dibujo de Tadeusz Kuntze, *Flora en una nube con ángeles*, D07740, Museo Nacional del Prado;

¹⁹ Museo Nacional del Prado. Sistemas de Información del Museo. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: D07740; [Nota:] En el presente estudio se ha optado por este título;

²⁰ Ibídem., Nº catálogo: D07740; [Nota:] El título en el catálogo hasta noviembre de 2012;

²¹ Ibídem., Nº catálogo: D07740;

Localización de la obra: Museo Nacional del Prado. Edificio de los Jerónimos. Nº catálogo: D07740;

Procedencia de la obra: El dibujo ingresó en los fondos del Museo el 21 de noviembre de 2006, como resultado de la adquisición de las colecciones de las familias Madrazo y Daza-Campos²².



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Tadeusz Kuntze, *Flora en una nube con ángeles*, (D07740), detalle, Museo Nacional del Prado;

La Flora en el dibujo D07740 está representada con la misma actitud que la Ciencia en la biblioteca de Frascati. Ambos personajes están sentados sobre una nube, tienen una mano levantada y el cuerpo ligeramente torcido, las caracteriza la delicadeza de gestos y la dulzura del rostro. Posiblemente, se trate de un estudio preparatorio para una composición mitológica más amplia, quizás un fresco. La Flora igual que la Ciencia o Dios Padre, en las iglesias agustinas, ocupa el lugar destacado en la composición.

²² *Ibidem.*, Nº catálogo: D07740;

La Religión

La Religión es una mujer joven, vestida de blanco con la cabeza velada, representada de pie, a la derecha de la Ciencia. En una mano sujeta la cruz y en la otra, un recipiente con llama encendida. Kuntze para la representación de la Religión también se sirvió de las indicaciones iconográficas de Ripa. El tratadista recomendaba representarla con el velo blanco, una llama y una cruz en la mano. No obstante, el pintor omitió otros atributos que describía la *Iconología*, como un elefante y un libro²³.



La Religión

Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Cesare Ripa, *La Religión*, 1618;

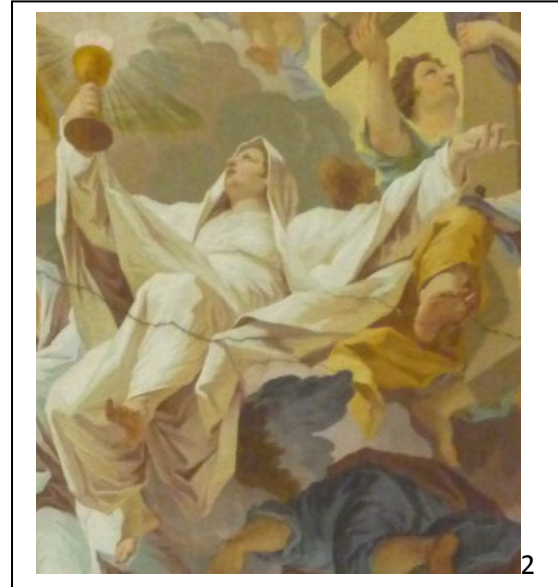
[Foto en:] Cesare Ripa, *Iconologia*, edición polaca basada en la edición italiana *Iconología* de 1618, Kraków, 2002, pp. 356-357;

La Religión representada en la biblioteca se puede relacionar con la personificación de la Fe y santa Mónica, en el fresco, la *Apoteosis de san Agustín*, en la iglesia de la SS. Trinidad, en Soriano nel Cimino.

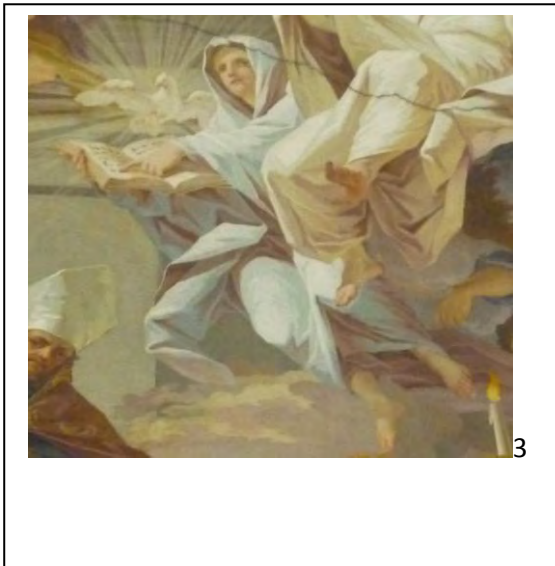
²³ Cesare Ripa, *op. cit.*, pp. 356-357;



1



2



3

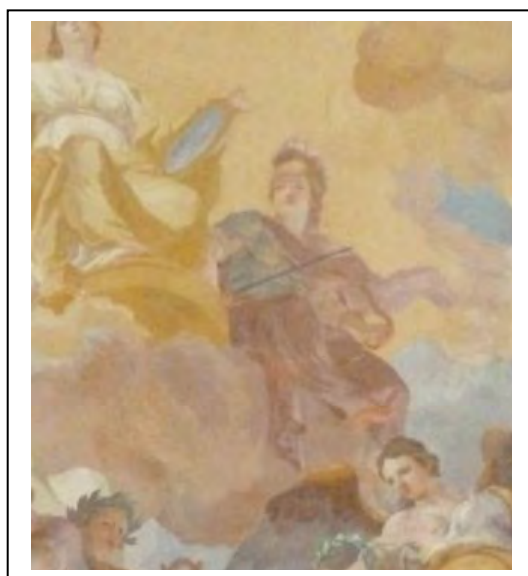
1. La Religión; Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;
2. La Fe; Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
3. Santa Mónica; Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Todas las figuras representadas en diferentes poses coinciden en cuanto al estilo y la composición. Una de las mujeres identificada como la Fe, la primera de las virtudes teologales está representada en pleno vuelo, tiene los pliegues de su túnica revueltos, igual que la figura de la Religión en Frascati, porta sus símbolos parlantes, el cáliz eucarístico dorado, con una hostia de la cual nacen haces de luz. Otra figura femenina vestida de blanco que tiene el mismo rostro y la vestimenta que la Religión en la biblioteca del seminario, no es, tal y como propuso Peretti, la personificación de la

Ciencia²⁴ sino santa Mónica, la madre de san Agustín, que indica con el dedo una página del libro cuyo autor, san Agustín fue inspirado por la paloma del Espíritu Santo, que sobrevuela por encima de él. Las tres figuras, la Religión, la Fe y santa Mónica representadas en fresco tienen el mismo modelo, sus rostros y su vestimenta son idénticos. Esto afirma que Kuntze para diferentes trabajos se servía de los mismos estudios preparatorios y modelos.

La Fe católica

La personificación de la Fe católica está representada como una mujer, en traje de guerrero, con el casco sobre la cabeza, de acuerdo con lo que indicaba Ripa: “para proteger su intelecto de los golpes enemigos”.



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

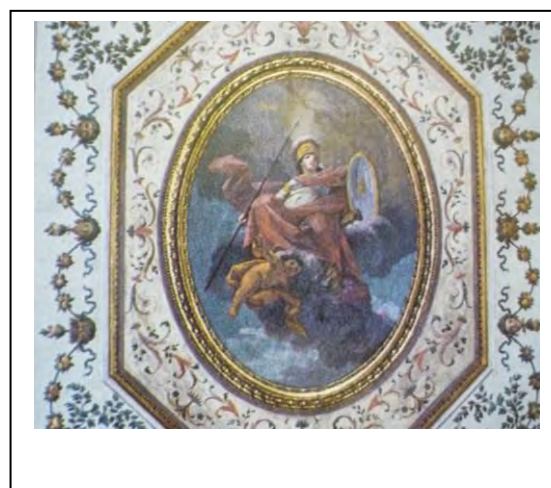
Cesare Ripa, *La Fe católica*, 1618;

[Foto en:] Cesare Ripa, *Iconologia*, edición polaca basada en la edición italiana *Iconologia* de 1618, Kraków, 2002, pp. 198-199;

²⁴ Eutizio Peretti, *L'eremo, il convento e le chiese della Santissima Trinità di Soriano nel Cimino e l'antica immagine della Madonna ivi venerata*, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1945, p. 67;

Sin embargo, en vez de una vela encendida y el corazón, en su mano derecha, y las tablas del Antiguo Testamento, tal como se recomendaba en la *Iconología*²⁵, la Fe lleva una espada y una serpiente enrollada en su brazo.

La figura recuerda a *Minerva triunfante*, representada por Kuntze en el fresco de la bóveda en la *Sala dei Ricevimenti*, del Palacio Bonaparte (Rinuccini), en Roma. El artista utilizó el mismo estudio para ambas figuras femeninas.



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Tadeusz Kuntze, *Minerva triunfante*, Sala dei Ricevimenti, Palacio Bonaparte, Roma;

[Foto en:] Leopoldo Sandri, «Il Palazzo Bonaparte», [En:] *Palazzo Bonaparte a Roma*, Roma, 1981, p. 302, il. XXIV;

Desde el punto de vista compositivo, las demás personificaciones se reparten de forma escalonada, de dos en dos, sentadas sobre las nubes o de pie, caminado con un discípulo. Están representadas de abajo arriba, su disposición recuerda otros frescos de

²⁵ Cesare Ripa, *op. cit.*, pp. 198-199;

Kuntze, por el dinamismo y los escorzos con que se retratan. En el nivel más bajo se encuentra, la Teología y la Música.

La Teología

La Teología está sentada a los pies de la Religión, sobre el globo terráqueo azul, encima del cual apoya una mano y la otra acerca al pecho, a su lado se encuentra la rueda, el símbolo jeroglífico del saber teológico. Kuntze la representa tal como la describe Ripa, como una mujer de dos rostros diferentes, uno más joven otro mayor. Sin embargo, a diferencia de lo que recomienda el tratadista, el rostro joven mira a la tierra y no a la parte celestial; es una mujer bella con facciones delicadas²⁶. El discípulo que la acompaña, estudia atentamente sentado a su lado, con un libro abierto sobre las rodillas.



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Cesare Ripa, *La Teología*, 1618;

[Foto en:] Cesare Ripa, *Iconologia*, edición polaca basada en la edición italiana *Iconologia* de 1618, Kraków, 2002, pp. 394-395;

²⁶ *Ibidem.*, pp. 394-395;

La Música

Un discípulo sentado con un libro mide con la mano el compás. Detrás de él, la personificación de la Música, representada de acuerdo con las indicaciones de Ripa. Se trata de “una mujer que en sus manos sujeta la cítara de Apolo”²⁷ para indicar su relación con el Dios de la música, sobre la cabeza lleva una corona de laurel.



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

La Fama

Los símbolos de la Fama están repartidos entre dos figuras; una de ellas sujeta una antorcha e ilumina el sendero al discípulo que conduce por las gradas formadas por las nubes, una luz con la que le señala el camino del saber en la oscuridad de la ignorancia. Mientras que la otra figura relacionada con la Fama, un genio angelical sobrevuela encima con una trompeta y una corona de laurel, para colocarla sobre la cabeza del joven.

²⁷ *Ibídem.*, p. 293;



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

La figura del ángel de la Fama se puede comparar con las pinturas posteriores de Kuntze, de los años ochenta del siglo XVIII, cuando el artista trabajaba para la aristocracia romana y polaca. Los frescos con escenas alegóricas están pintados de acuerdo con las pautas del barroco romano tardío. Kuntze recibía importantes encargos, se conservan sus trabajos en el Palazzo Borghese y Villa Borghese; en el Palazzo Corsini; y en Palazzo Bonaparte-Rinuccini. Gracias a esos contactos el artista lograría la fama y el título del *pittore figurista* tal como aparecía nombrado en las facturas de los Borghese de los años 1781, 1784, 1787 y 1788²⁸. En el apartado anterior del estudio se ha relacionado la figura de la Fe católica con *Minerva triunfante*, en la bóveda de la *Sala dei Ricevimenti*, del Palacio Bonaparte (Rinuccini)

²⁸ *Archivio Segreto Borghese Vaticano* [En:] Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 42, 54 (nota 1); [Nota:] Véase el ANEJO 8;

en Roma, indicando que el artista se sirvió del mismo estudio para ambas figuras femeninas. Sin embargo, los ejemplos que demuestran la cercanía estilística y compositiva, entre el fresco de Frascati y los palacios romanos son varios, en la *Alegoría de la Paz* del Palazzo Borghese, cuya fotografía publicó Erich Schleier²⁹, se puede apreciar tal cercanía estilística, las pinturas parecen retratos de la misma modelo.



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Tadeusz Kuntze, *Alegoría de la Paz*, Palazzo Borghese, Roma.

[Foto en:] Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 875 (fig. 875);

²⁹ Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 875 (fig. 875);

Tadeusz Kuntze, *Composición mitológica para un tondo*, D07845, Museo Nacional del Prado

En el Museo Nacional del Prado se conserva la *Composición mitológica para un tondo*, D07845, de un “Anónimo” de la escuela italiana. Su composición con una figura en el primer plano, la manera de construir el espacio pictórico, la delicadeza de los movimientos y los gestos de los personajes, así como el cuidado por los valores cromáticos y la importancia que se presta al juego de las luces, permite considerar que se trata de un trabajo de Tadeusz Kuntze desconocido hasta ahora, que se puede relacionar con el fresco de Frascati.



**Tadeusz Kuntze,
*Composición mitológica
para un tondo*, D07845,
Museo Nacional del
Prado.**

Los datos en la ficha de la obra:

Título: *Composición mitológica para un tondo*³⁰;

Fecha: siglo XVIII³¹;

Técnica: técnica mixta. El dibujo en formato ovalado sobre papel enmarcado, está preparado a lápiz negro con aguada parda, pluma y tinta parda; las medidas del dibujo. Alto: 415 mm; ancho: 345 mm.

Localización de la obra: Museo Nacional del Prado. Edificio de los Jerónimos. N° catálogo: D07845;

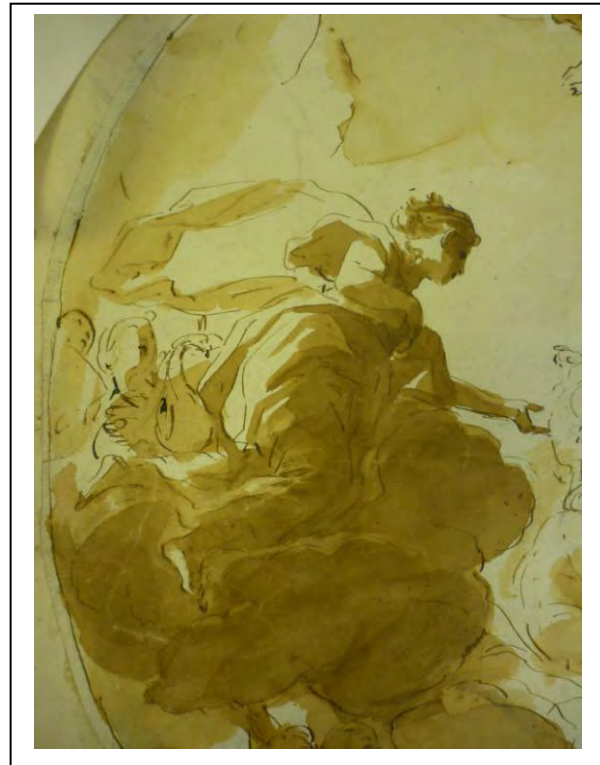
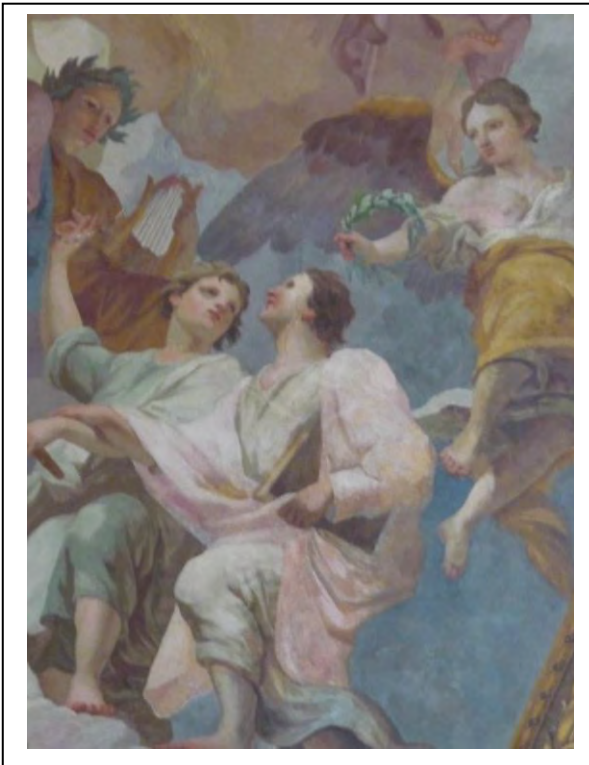
Procedencia de la obra: El dibujo ingresó en los fondos del museo el 21 de noviembre de 2006, como resultado de la adquisición de las colecciones de las familias Madrazo y Daza-Campos³².

El personaje que aparece en el primer plano en el dibujo (D07845) recuerda a uno de los discípulos del fresco de Frascati, acompañado por su guía, vestido de acuerdo con la moda romana, con túnica y manto de colores.

³⁰ Museo Nacional del Prado. Sistemas de Información del Museo, *op. cit.*, N° catálogo: D07845; [Nota:] En el presente estudio se ha optado por este título;

³¹ *Ibidem.*, N° catálogo: D07845;

³² *Ibidem.*, N° catálogo: D07845;



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Tadeusz Kuntze, *Composición mitológica para un tondo*, detalle, D07845, Museo Nacional del Prado

Los putti

Los *putti* desde las nubes reparten los chorros de agua que es según Ripa “el rocío” que cae del cielo y simboliza la ciencia, porque igual que el rocío hace crecer a las plantas jóvenes también las mentes se enriquecen con sus gotas, mientras que otros, se quedan ignorantes por estar apartados de su humedad³³.

³³ Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 105;



Los putti

Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

Alrededor de los personajes se disponen varios *putti* en vuelo que se pueden comparar con los representados en otros trabajos de Kuntze, en la *Apoteosis de san Agustín*, en la iglesia de la SS. Trinidad, en Soriano nel Cimino; en *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave de Palestrina; en la sacristía y el oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena; en el dibujo *Flora en una nube con ángeles*, del Museo Nacional del Prado; en los frescos del Palazzo Borghese y del

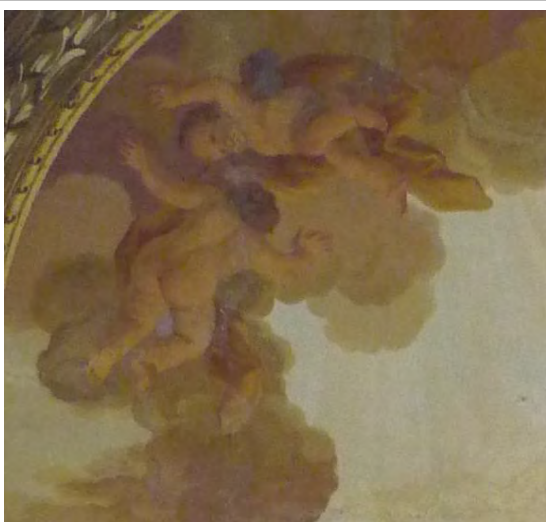
palacio episcopal de Frascati. El pintor en sus trabajos siempre incluye ángeles niños que sobrevuelan encima y observan la escena, se divierten haciendo acrobacias y travesuras.



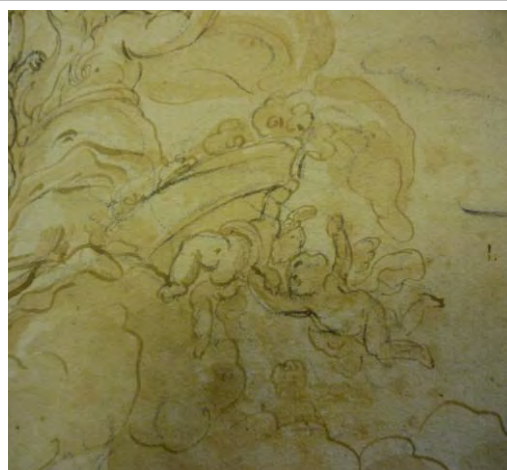
1



2



3



4



5

Los putti en vuelo

1. T. Kuntze, *Los putti en vuelo sujetan los objetos litúrgicos*, detalle, Iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma;
2. T. Kuntze, *Apoteosis de S. Agustín*, detalle, Iglesia de SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
3. T. Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Frascati;
- 4,5. T. Kuntze, *Flora en una nube con ángeles*, detalle, Museo Nacional del Prado.

En la parte inferior del fresco se ilustra el derribo de la Ignorancia, en el momento de recibir el último golpe mortal con una lanza. El guerrero es una fusión de un ser angelical y mitológico, podría ser al mismo tiempo un arcángel Miguel como la romana Minerva, la diosa de la sabiduría, las artes y la protectora de la ciudad de Roma. La figura se encuentra de pie, lleva escudo, una túnica roja y un manto amarillo y en la cabeza una corona de laurel. El mensaje que aporta a la escena se relaciona con el Bien, la Justicia que vence el Mal. El Mal yace abatido en el suelo, es un ser con grandes orejas de Lucifer que se retuerce en convulsiones. El mensaje ilustrado es muy directo: el triunfo sobre la Ignorancia es posible gracias a las cualidades de las alegorías representadas en el fresco, gracias a la Fe católica, la Teología, la Religión y el estudio se puede combatir la Ignorancia, el sinónimo del oscurantismo.



El triunfo sobre la Ignorancia

Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Iglesia del Gesù, Frascati;

La escena de la lucha introduce el factor dramático al fresco. La forma en que se representa recuerda las figuras de los herejes abatidos, en la *Apoteosis de san Agustín*, de la iglesia de la SS. Trinità, en Soriano nel Cimino. También se puede indicar una clara relación compositiva entre el trabajo de Kuntze y Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, en la sacristía de la iglesia de la SS. Trinità degli Spagnoli, en Roma, también comentada por Schleier³⁴. En el fresco de Kuntze aparece la misma dinámica y tensión que en *San Miguel arcángel abatiendo a Lucifer*, de Corrado Giaquinto, de los Museos Vaticanos.



1. Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, biblioteca del Seminario, Frascati.



2. Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, detalle, Iglesia de la SS. Trinità, Soriano nel Cimino;

³⁴ Erich Schleier, Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 97, 100, fig. 15;



3



4

3. Gregorio Guglielmi, *San Ambrosio con los Santos Fundadores de la Orden*, detalle, sacristía de la Iglesia de la SS. Trinità degli Spagnoli, Roma;

4. Corrado Giaquinto, *San Miguel arcángel abatiendo a Lucifer*, detalle, Museos Vaticanos.

La escena *El triunfo sobre la Ignorancia*, se puede relacionar estilísticamente con el lienzo de José Ribera, *Apolo y Marsias*, h.1637, cuyas diferentes versiones se encuentran en el *Museo Nazionale di San Martino*, en Nápoles y en los *Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica*. Ribera representó el momento cuando Apolo desuella al sátiro Marsias, el trabajo era muy popular entre los artistas, Kuntze también lo pudo conocer, la solución compositiva de Ribera contiene una enorme carga dramática que copiarían muchos pintores.



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, detalle, Frascati.



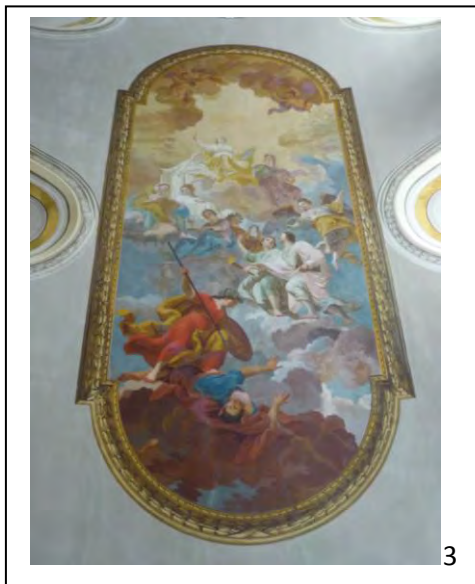
José Ribera, *Apolo y Marsias*, detalle, Museo Nazionale di San Martino, Nápoles;

[Foto en:] Francesco Porzio «La pittura di genere e la cultura popolare», [En:] *La Pittura in Italia. Il Settecento*, t. 2, Milano 1990, p. 542 (fig. 785);

El historiador polaco, Maciej Loret en su libro destacaba que el fresco de la biblioteca del seminario de Frascati “portaba el bagaje de todas las corrientes pictóricas del último cuarto del siglo XVIII”, sobre todo, de Sebastiano Conca y Corrado Giaquinto y de otros artistas contratados por el príncipe Marco Antonio Borghese para quien también trabajó Kuntze³⁵.

La obra de Frascati, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, guarda una fuerte relación estilística y compositiva con otras pinturas del artista, tanto frescos como lienzos. Los escorzos y la disposición de figuras proporcionan majestuosidad a la escena. Los elementos característicos de su pintura permiten relacionar el fresco de Frascati con los trabajos de temática religiosa, *Apoteosis de san Agustín*, de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, en la iglesia agustina, en Cave di Palestrina y *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado. Y, también con las obras de temática profana, *El triunfo de Apolo*, en las salas de Emperadores y de Recepción del palacio Bonaparte (Rinuccini), en Roma, donde en vez de santos cristianos se representan dioses del Olimpo. Sin embargo, en Frascati el componente dramático y toda la energía se concentra en la parte terrenal, a los pies del trono de la Ciencia donde se desarrolla la lucha con la Ignorancia, igual que en el fresco *Apoteosis de san Agustín*, de Soriano nel Cimino el dinamismo se busca en la parte terrenal, en el combate de san Agustín contra las herejías.

³⁵ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., p. 290;



- 1.- T. Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;
- 2.- T. Kuntze, *Apoteosis de San Agustín*, Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;
- 3.- T. Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, Biblioteca del seminario episcopal, Frascati;
- 4.- T. Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, Museo Nacional del Prado, Madrid;



Tadeusz Kuntze, *El triunfo de Apolo*, Sala dei Ricevimenti, Palacio Bonaparte (Rinuccini), Roma;

[Foto en:] Leopoldo Sandri, «Il Palazzo Bonaparte», [En:] *Palazzo Bonaparte a Roma*, Roma, 1981, p. 301, il. XVI;

Maciej Loret opinaba que Kuntze pudo buscar una fuente de inspiración para las soluciones compositivas de sus trabajos, en la obra de los artistas italianos de la primera mitad del siglo XVIII³⁶, como Sebastiano Conca, la *Gloria de Santa Cecilia*, 1724, en la iglesia de Santa Cecilia, en Roma y de Giovan Battista Gaulli, la *Apoteosis de la orden franciscana*, en la nave central de la basílica de Santos Apóstoles, en Roma.

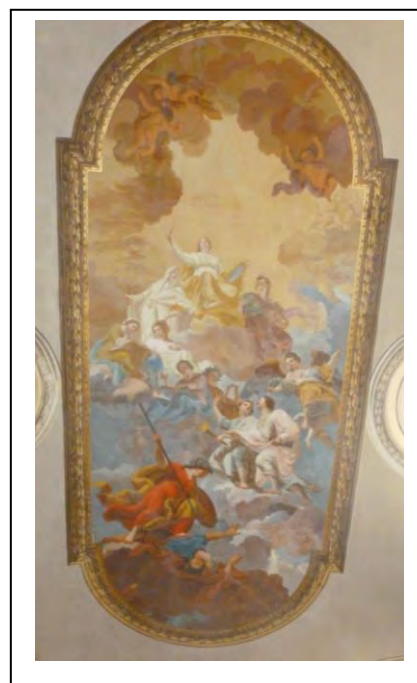
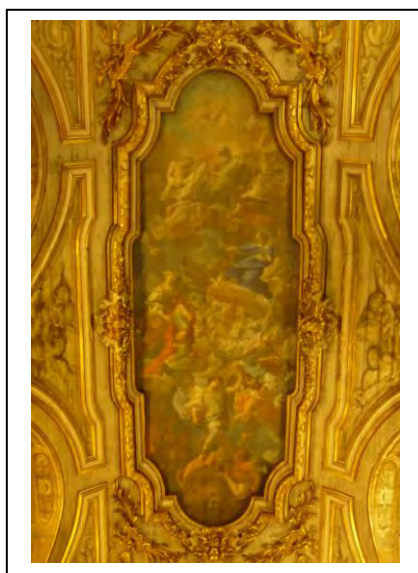


Sebastiano Conca, *Gloria de Santa Cecilia*, Iglesia de Santa Cecilia, Roma;

G. B. Gaulli, *Apoteosis de la orden franciscana*, Basílica de Santos Apóstoles, Roma.

³⁶ Mattia Loret, *Gli artisti...*, op. cit., p. 27; Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., p. 290;

Por otro lado, Erich Schleier destaca también que en la obra de Kuntze se aprecia una fuerte influencia de los pintores de la escuela romano-napolitana y, en particular, de Corrado Giaquinto, los movimientos de las figuras son dinámicos y enfatizados, mientras que los pliegues de los ropajes son más acentuados y escultóricos, y los escorzos menos exagerados que recuerdan también los trabajos de Padre Pozzi e incluso de su maestro Ludovico Mazzanti, de las iglesias romanas de San Ignacio y de San Apolinar (*Coronación de la Virgen*)³⁷. Esa relación estilística se aprecia también entre *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia* y la *Virgen presenta a Santa Elena y Constantino a la Trinidad*, fresco de la bóveda, pintado en 1743, por Corrado Giaquinto, para la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, en Roma.



Corrado Giaquinto, *Virgen presenta a Sta. Elena y Constantino a la Trinidad*, Igl. de Sta Croce in Gerusalemme, Roma;

Tadeusz Kuntze, *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia*, Biblioteca del seminario episcopal, Frascati.

³⁷ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 99, 104 (fig. 20); Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 859;

Ambos pintores ubican los personajes en la misma “trayectoria” compositiva en zigzag, aunque Giaquinto no los presenta en escorzos tan acusados, sino representados de forma más “cómoda”, y nunca desde abajo arriba. El fresco de Giaquinto igual que el de Kuntze está prácticamente desprovisto de arquitecturas, poblado de personajes que se mueven con dignidad y los movimientos pausados.

Bibliografía sobre *El triunfo de la Ciencia sobre la Ignorancia* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Oreste Raggi, «I Colli Albani e Tuscolani, cartas», Roma, 1844, p. 27, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 97 (nota 26); [En:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 289, 368 (nota 23);

Alessandro Atti, «Il Cardinale Duca di York vescovo della città e diocesi di Frascati», Roma 1868, p. 56, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26, 97 (nota 26); [En:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 290, 368 (nota 26);

Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 26-27, 53 (fig. 19), 97 (nota 26);

Maciej Loret, «Prace dekoracyjne T. Kuntzego w Italji», [En:] *Tygodnik Ilustrowany*, 1er semestre, núm. 12, Warszawa, 1929, p. 223; [Nota:] Información general sobre la decoración de la biblioteca;

Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, 1929, VII, 5, p. 200; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la biblioteca;

Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 289-290, 368 (notas 23, 26);

VV.AA., «Kuntze (Konicz) Tadeusz», [En:] *Encyklopedia Ultima Thule*, t. III, Warszawa, 1939, p. 243; [Nota:] Información general sobre las pinturas en el seminario;

Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 23; [Nota:] Información general sobre la decoración de la biblioteca en Frascati;

Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, p. 94; [Nota:] El autor hace una

referencia general sobre la decoración de la bóveda de la biblioteca del Seminario, indicando como su comitente al cardenal de York;

Olgierd Zagórowski, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971, p. 206; [Nota:] Información general sobre las pinturas en la sala de la biblioteca;

Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236; [Nota:] La autora se refiere erróneamente a la decoración de la biblioteca del Palacio Episcopal (*sic*) y no a la biblioteca del seminario, en Frascati;

Italo Faldi, «Recensione alle Mostra: “*Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*”», [En:] *Storia dell'Arte*, nr 24-25, 1975, pp. 182-183; [Nota:] Información general sobre la pintura en fresco del seminario, en Frascati;

Erich Schleier, «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma », [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981, pp. 25, 28, 29 (nota 10); [Nota:] Información sobre la cronología de las pinturas en la biblioteca del Seminario en Frascati;

Pietro Bindelli, *Enrico Stuart Cardinale duca di York*, Frascati, 1982, pp. 123, 144-155;

Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, 5ª Ed., Roma, 1983, p. 300; [Nota:] Información general sobre la decoración de la bóveda en la biblioteca;

Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, pp. 45, 55 (nota 18); [Nota:] Información general sobre las pinturas de la biblioteca del seminario en Frascati (sin título);

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 81 (nr 113);

Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 76, 80; [Nota:] Información general sobre los frescos en la capilla y la biblioteca del Seminario, en Frascati;

Andrzej Ryszkiewicz, «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996, p. 524; [Nota:] Información general sobre los frescos en el *Seminario Tusculano* en Frascati;

Erich Schleier, «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998, p. 192; [Nota:] Información general sobre las pinturas en el *Seminario* en Frascati;

J. St. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa, 1999, p. 222; [Nota:] Información general sobre las pinturas en Frascati;

Rossella Casciani, «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, n° 2, 2007, p. 43 (nota 20); [Nota:] Información general sobre los trabajos de Kuntze en el seminario de Frascati;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 80, 87, 102 (nota 34);

NOTA: Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, pp. 366-374; [Nota:] La autora no menciona los frescos en la biblioteca de Frascati;

**IX.- TADEUSZ KUNTZE –LA OBRA SOBRE PAPEL (GOUACHES/DIBUJO)
EN MADRID.....p. 614**

IX.1.- Temas religiosos

IX.1.1.- Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, h.1760, Museo Nacional del Prado, Madridp. 615

IX.1.2.- Tadeusz Kuntze, *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*, h.1770, Biblioteca Nacional, Madridp. 635

IX.2.-Temas mitológicos

IX.2.1.- Tadeusz Kuntze, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, h.1756, Biblioteca Nacional, Madridp. 653

IX.2.2.- Tadeusz Kuntze, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, h.1756, Biblioteca Nacional, Madridp. 664

IX.2.3.- Tadeusz Kuntze, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, h.1756, Biblioteca Nacional, Madridp. 680

IX.3.- Escena de género

IX.3.1.- Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, h.1759, Museo Nacional del Prado, Madridp. 692



IX.1.1.- Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, h.1760

Museo Nacional del Prado, Madrid;

Título: *San Nicolás de Bari*¹;

Fecha: h.1760²; siglo XVIII³;

Técnica: gouache (tempera), las medidas de la pintura: 291 mm. (alto); 217 mm. (ancho); las medidas junto con el marco pintado: 351 mm. (alto); 263 mm. (ancho); sobre papel verjurado con filigrana de flor de lis en doble círculo. El marco original pintado con aguada opaca de color azul cobalto. La imagen está enmarcada con una línea en aguada marrón. Es técnica mixta, el dibujo está preparado a lápiz negro y dividido en cuadrícula. Se trata de un gouache opaco, de color pardo, rojo y verdoso, con toques de albayalde, resaltado con tinta parda opaca de bugalla;

Localización geográfica: España. Madrid. Museo Nacional del Prado;

Localización de la obra en el Museo: Edificio Villanueva (Almacén). Nº catálogo: D07832⁴.

Datos generales y estudio de la obra

El gouache ingresó en los fondos del museo el 21 de noviembre de 2006, como resultado de la adquisición de las colecciones de las familias Madrazo y Daza-Campos. La obra está registrada como *Anónimo italiano*⁵, se encuentra en proceso de catalogación, hasta ahora no ha sido expuesta ni publicada. Sin duda se trata de un trabajo original de Tadeusz Kuntze, pintado hacia 1760.

¹ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), nº catálogo: D07832; [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² [Nota:] La cronología propuesta por la autora de la tesis;

³ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado *op. cit.*, nº catálogo: D07832;

⁴ *Ibidem.*, Nº catálogo: D07832;

⁵ *Ibidem.*, Nº catálogo: D07832;

Descripción de la escena

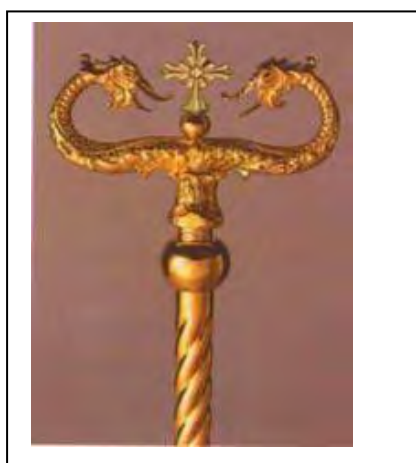
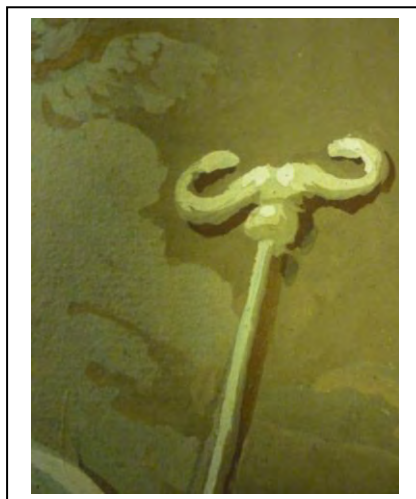
El gouache representa a san Nicolás de Bari, un santo compartido por la Iglesia latina y griega que sirvió de vínculo entre ambas. El culto de san Nicolás se relaciona con tres ciudades: Patras de Licia en Asia Menor, lugar donde nació el Santo, Myra, en la que fue obispo en tiempos del emperador Constantino, y Bari, en Italia, adonde fueron trasladadas sus reliquias en 1087, tras su muerte hacia el año 342, gracias a ello su fama como protector se extendió por el mundo de la Cristiandad occidental. En la imagen, el santo es un anciano de ancha frente, ligeramente calvo, con el pelo dividido en dos por una raya, que cae sobre las orejas, y barba bífida blanca. Tiene la cabeza ligeramente levantada, mientras dirige la mirada hacia arriba. Se encuentra sentado sobre un trono con respaldo curvo, levantado sobre pedestal, con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el Evangelio encima del cual se disponen tres bolas de oro. El pintor lo representa de acuerdo con la iconografía oriental, es decir, con la cabeza descubierta, sin mitra, vestido en ropajes propios de un obispo de esa iglesia, con felonion y omoforión blancos con la cruz griega y con una *Pateritsa*, báculo pastoral de procedencia oriental, terminado en la parte superior con dos cabezas de serpientes enfrentadas. Kuntze es fiel a la iconografía original del santo y no lo transforma en un obispo latino, práctica habitual en el arte de Occidente, como podemos ver en otro dibujo *Anónimo* (D01936)⁶ conservado en el Museo Nacional del Prado.



Anónimo, San Nicolás, D01936, s. XVIII, Museo Nacional del Prado

⁶ *Ibídem.*, nº catálogo: D01936;

A partir del siglo XIV, el santo ya tuvo los símbolos parlantes reconocibles, como, el báculo, el Evangelio abierto y tres bolas de oro, así como algunas imágenes relacionadas con los episodios más destacados de su leyenda⁷.



La Pateritsa (báculo pastoral)

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, detalle, h. 1760, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, reverso, detalle, h. 1760, Museo Nacional del Prado;

La Pateritsa significa el bastón del padre o anciano, terminado en la parte superior con dos cabezas de serpientes enfrentadas.

[En:] <http://www.iglesiaortodoxa.org.ar>

En el gouache aparecen referencias a su actividad caritativa, las *Tres bolas de oro* que lanzó por la ventana, en la casa de las *Tres hermanas* o *doncellas*, como dote para casarlas y así salvar su honra, y a dos milagros más, uno de ellos realizado en vida, la resurrección de tres jóvenes, y otro póstumo, el de la copa caída al mar, que fue posible gracias a su intercesión. El milagro de la resurrección de tres monaguillos o los *Tres niños emergiendo del saladero*, es un relato que, como explica Réau, fue deformándose a lo largo de la historia. Se trata de la fusión de varias narraciones, una fábula sobre tres oficiales injustamente acusados y condenados a muerte, otra sobre

⁷ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, pp. 429, 431, 433;

tres *stratélates* matados y cortados en pedazos por un carnicero, y posteriormente arrojados a un saladero, y una más sobre tres escolares resucitados. En todas ellas, san Nicolás ejerce como salvador de los desgraciados y el objetivo es el mismo, el de destacar sus dones sobrenaturales. Además en su iconografía es fundamental la importancia del número tres, son tres niños resucitados (sacristanes o clérigos), tres bolas, como símbolo de dote para tres doncellas pobres⁸.

El tercer episodio, que ilustra Kuntze es un milagro póstumo, se trata de *La copa de oro que cayó al mar*. A la derecha del santo se encuentra un joven arrodillado vestido a la manera oriental con turbante, una referencia a la actividad comercial marítima de su familia, que sostiene en las manos una bandeja de metal y una copa caída sobre ella. Según la leyenda, un hombre recibió una gracia por intercesión de san Nicolás, y para agradecérselo y como exvoto ofreció una copa de oro; no obstante, al cabo de un tiempo la intercambió por otra más pobre, de plata. San Nicolás le castigó severamente por su codicia, haciendo que se ahogara su hijo al caer al mar, mientras la llenaba con el agua marina. El padre se dirigió de nuevo a san Nicolás pidiéndole la misericordia, que le fue concedida: el santo le devolvió a su hijo vivo junto con la copa perdida⁹.

En el gouache del Prado, además de la fusión de las actividades caritativas del santo con las referencias a los hechos milagrosos relacionados con su vida, podemos apreciar también su papel de predicador entre los infieles, que narra un episodio de *La leyenda dorada* según el cual el santo arrancó el árbol de culto para Artemisa, habitado por el demonio para acabar con el culto pagano¹⁰. Tal referencia a los “no cristianos” que hay que convertir a la verdadera fe, podemos verla en la forma oriental de vestir del joven, y en el áncora en el suelo, como símbolo de Cristo pescador de almas, pero que al mismo tiempo convierte al santo en protector de los marineros.

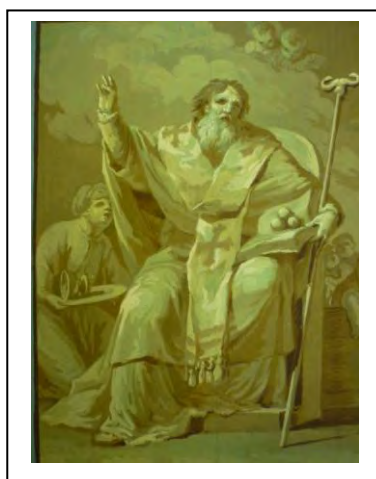
⁸ Ibídem., pp. 428-432;

⁹ Ibídem., p. 440; Maria Chiara Celletti, «NICOLA», [En:] *Bibliotheca Sanctorum*, t. IX, Roma, 1967, pp. 944-945;

¹⁰ Louis Réau, *op. cit.*, p. 438;

La actividad artística de Tadeusz Kuntze y *San Nicolás de Bari* (D07832)

Tal como se puede observar en el reverso, gracias al traspaso de la tinta de color pardo, el dibujo definitivo sufrió algunos cambios respecto al diseño original. El artista modificó el respaldo del trono en el que está sentado el santo, la posición de su figura, ahora más torcida, en escorzo, con el ademán de bajar y adelantar una pierna al suelo, así como la disposición de la mano derecha con la que bendice y señala tres dedos en referencia a la Santísima Trinidad. En los arrepentimientos se puede ver además, que en la primera versión el santo bendecía con la palma de la mano abierta, como Dios Padre representado en sus diferentes pinturas (por ejemplo, *Moisés en el Sinaí*, en el Museo Nacional del Prado o *Santísima Trinidad*, en Soriano nel Cimino), y cuya disposición modificó en el gouache definitivo.



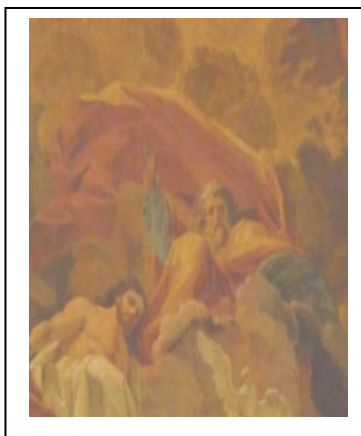
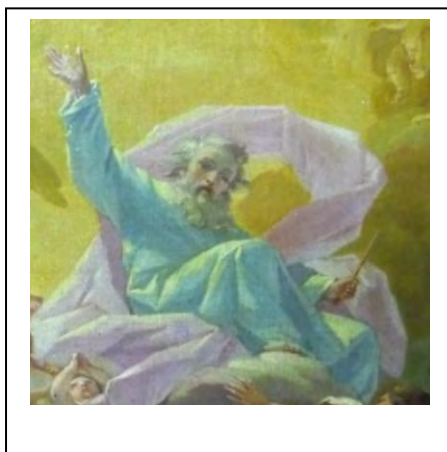
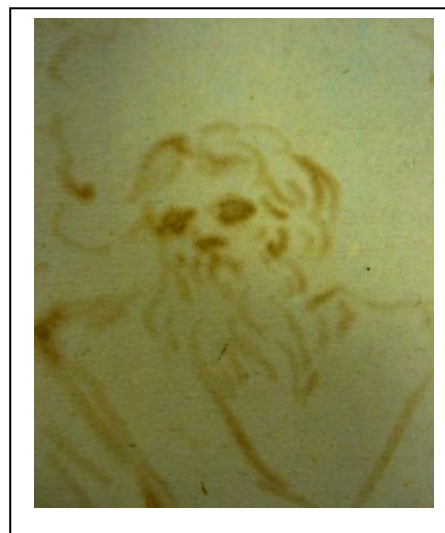
Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, h.1760, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, reverso, detalle, h.1760, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, reverso, detalle, h.1760, Museo Nacional del Prado;

San Nicolás de Bari del Prado es un trabajo muy pictórico, no solamente la forma de bendecir, también la postura del santo recuerda el modelo de Dios Padre en la *Apoteosis de San Agustín* y en el lienzo del altar mayor, la *Santísima Trinidad*, de la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; en *San Ambrosio bautiza a*

san Agustín, de la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina; así como en el boceto para una bóveda *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado. En cada uno de estos trabajos, realizados con técnicas y sobre soportes diferentes, fresco, lienzo y gouache se puede ver la mano de un mismo artista, en la forma de trazar la línea, en la composición y en el estilo pictórico emotivo.



San Nicolás de Bari y Dios Padre

1. Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, detalle, Museo Nacional del Prado;
2. Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, reverso, detalle, Museo Nacional del Prado;
3. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
4. Tadeusz Kuntze, *San Ambrosio bautiza a san Agustín*, detalle, Cave di Palestrina;
5. Tadeusz Kuntze, *Santísima Trinidad*, detalle, Soriano nel Cimino;

La figura del obispo Nicolás se puede relacionar también con el prefecto Pilatos (*Cristo ante Pilatos*), representado en los dibujos preparatorios (*Colección Ciechanowiecki*; *Colección Fabrizio Lemme*) y en los lienzos (Museo del Catillo de Wawel; Basílica de la Anunciación, en Pułtusk). Kuntze en *Cristo ante Pilatos* y en *San Nicolás de Bari*, utilizó el mismo modelo para la figura masculina, en todas las representaciones el personaje tiene la misma cabeza y su postura es ligeramente girada, así como la forma de situarse en el trono, vista desde ángulos diferentes, con una pierna adelantada.



Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, Museo Nacional del Prado;

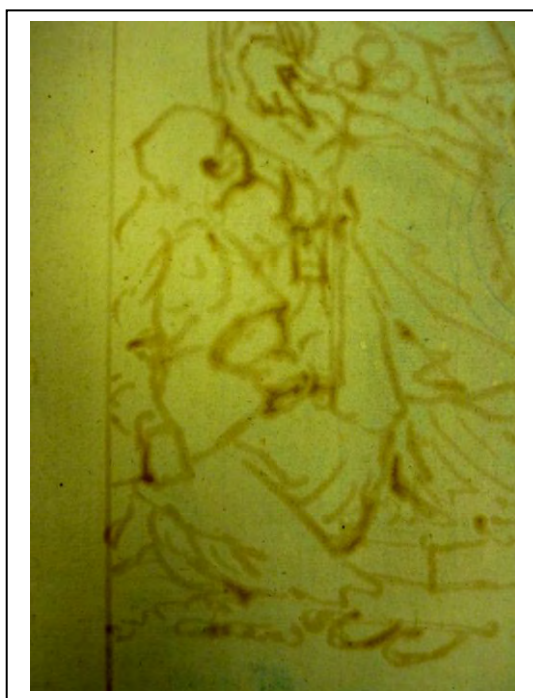
Tadeusz Kuntze, *Cristo ante Pilatos*, Colección Ciechanowiecki;

[Foto en:] Justyna Guze «Tadeusz Kuntze»,
[En:] *Rysunki i akwarele*. Fundacja zbiorów
imienia Ciechanowieckich. Warszawa:
Zamek Królewski, 1994, pp. 72-73 (fig. 32);

Tadeusz Kuntze, *Cristo ante Pilatos*, Cracovia: Castillo de Wawel;

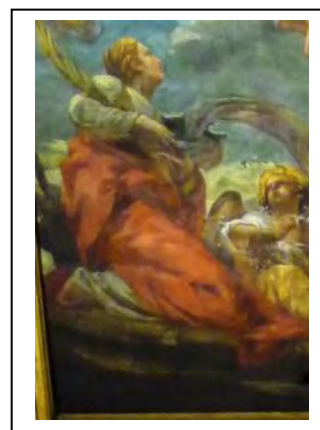
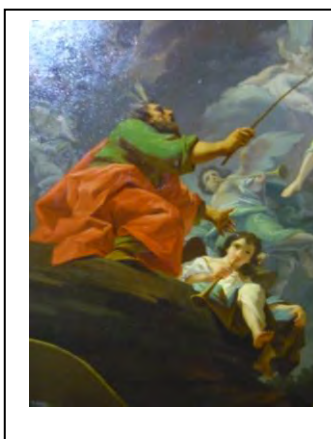
[Foto en:] http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studia_waweliana1993

En el reverso de *San Nicolás de Bari*, gracias al traspase de la tinta en el soporte, se puede ver que el episodio de la *Copa caída* fue modificado por el artista, e inicialmente estaba representado en el lado izquierdo del santo. En el primer plano, una solución compositiva muy característica para Kuntze, aparece un personaje de rodillas que sujeta en la mano derecha una copa, a sus pies se encuentra un ancla rodeada de olas, como recuerdo de la labor milagrosa y protectora hacia los trabajadores del mar, por parte de san Nicolás. El hombre se dirige hacia el santo y se sitúa de espaldas al espectador, igual que en otros trabajos del artista, en los que una figura en el lado inferior izquierdo cierra o abre la composición, para introducir al espectador en el tema de la imagen, por ejemplo, *Moisés en el Sinaí*, en el Museo Nacional del Prado; *Santa Mónica*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; y de *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, en la iglesia de Santa Lucia della Tinta, en Roma.



El joven con la copa caída

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, reverso, detalle, Museo Nacional del Prado;



El joven con la copa caída en relación con otras pinturas

1. Moisés, Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, detalle, Museo Nacional del Prado;
2. Sta. Mónica, Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de la Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;
3. Sta. Lucía, Tadeusz Kuntze, *Santa Lucía asiste a la Asunción de la Virgen*, detalle, Iglesia de Santa Lucia della Tinta, Roma.

Sin embargo, la figura del joven con la copa caída, vista en el reverso de *San Nicolás de Bari*, se relaciona directamente con diferentes versiones de *Cristo ante Pilatos*, representado en los dibujos preparatorios (*Colección Ciechanowiecki*; *Colección Fabrizio Lemme*) y en los lienzos (Museo del Catillo de Wawel; Basílica de la Anunciación, en Pułtusk). Las figuras masculinas, el marinero con copa, el soldado romano o el calvo fariseo, según la versión, Kuntze representa de la misma manera, varía únicamente la actitud psicológica del retratado, como un lector, un indiferente observador o como un fiel devoto.



Marinero – Soldado romano – Fariseo

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, reverso, detalle, Museo Nacional del Prado;

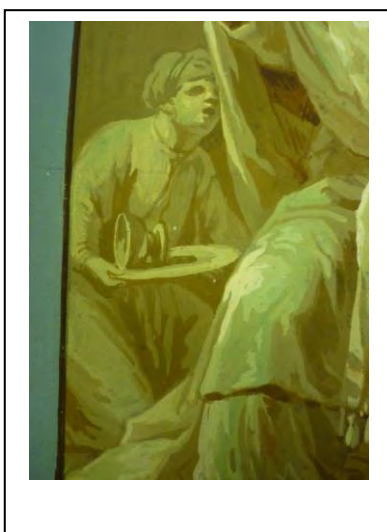
Tadeusz Kuntze, *Cristo ante Pilatos*, detalle, Colección Ciechanowiecki;

[Foto en:] Justyna Guze «Tadeusz Kuntze», [En:] *Rysunki i akwarele*. Fundacja zbiorów imienia Ciechanowieckich. Warszawa: Zamek Królewski, 1994, pp. 72-73 (fig. 32);

Tadeusz Kuntze, *Cristo ante Pilatos*, detalle, Cracovia: Castillo de Wawel.

[Foto en:] http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studia_wawelian_a1993.

En la versión definitiva del gouache, *San Nicolás de Bari*, el joven arrodillado con copa se encuentra en el segundo plano, en el lado derecho. El personaje mira con atención al santo, lleva un turbante, igual que Pilatos (*Cristo ante Pilatos*) y una larga túnica, abrochada hasta el cuello, en la mano derecha sujeta una bandeja con la *copa caída*, igual que dos sirvientes con bandeja y jarra (*Cristo ante Pilatos*).

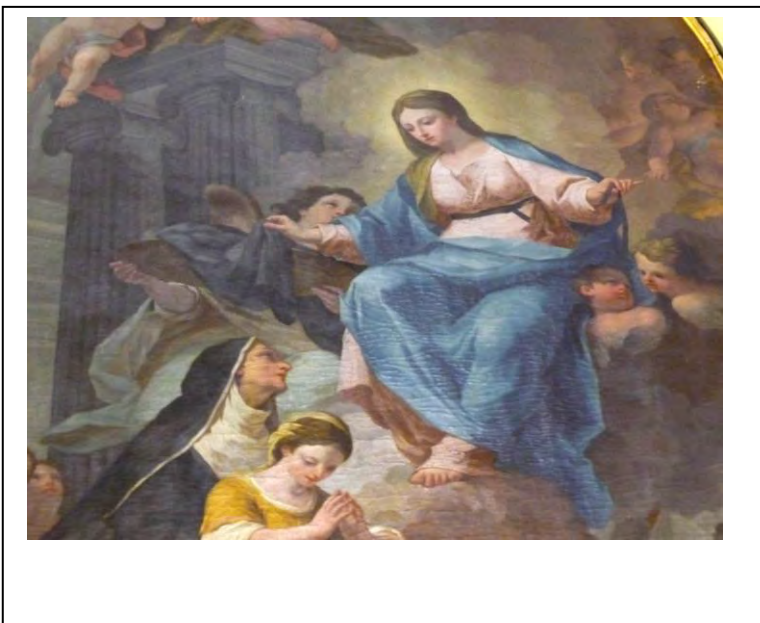


El joven con la copa caída

1. Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, detalle, Museo Nacional del Prado;
2. Tadeusz Kuntze, *Cristo ante Pilatos*, detalle, Cracovia: Castillo de Wawel.

[Foto en:] http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studia_waweliana1993; (enero 2015).

La figura del joven cortesano aparece, con pequeñas modificaciones, en otras pinturas de Kuntze, siempre aportando al episodio sacro cierta elegancia cortesana, se trata de los acólitos que sujetan bandeja con monedas, en *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina; y en el Museo Lázaro Galdiano, en Madrid; y en *Santa Mónica*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino, donde la Virgen, recoge un paño azul de una bandeja sostenida por un ángel mancebo.



Jóvenes con bandeja

Tadeusz Kuntze, *Santo Tomas de Villanueva*, detalle, Iglesia de Santo Stefano, Cave di Palestrina;

Tadeusz Kuntze, *Santa Mónica*, detalle, Iglesia de Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

Kuntze también modificó en la composición definitiva el motivo de los tres niños resucitados. Inicialmente se encontraban en el lado derecho de san Nicolás debajo de la mano con que bendecía. Finalmente los ubicó en el margen izquierdo pero en ambos proyectos, en el definitivo y en el que se puede ver en el reverso, se trataba de tres niños desnudos, ya resucitados, felices y dispuestos a divertirse tras abandonar la cuna. Uno de ellos se apoyaba en el borde, otros dos, en el segundo plano, miraban

al santo. En el proyecto anterior, el niño del medio levantaba sus brazos en actitud orante, otros rezaban para agradecer el milagro.



Los tres niños en la cuna

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, reverso, detalle, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, detalle, Museo Nacional del Prado.

El motivo de los tres niños, aunque no relacionado con un tema religioso, se encuentra en dos gouaches de Tadeusz Kuntze, dedicados al ciclo homérico, (DIB/15/85/13; DIB/15/85/14;) conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de los tres niños en la torre, en *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, y los tres niños en el balcón, en la *Despedida de Héctor y Andrómaca*. Los niños tienen las mismas actitudes, que permite comparar la composición y la imagen infantil en los tres gouaches de Kuntze, en los que el autor además utiliza el mismo color azul cobalto para el marco.



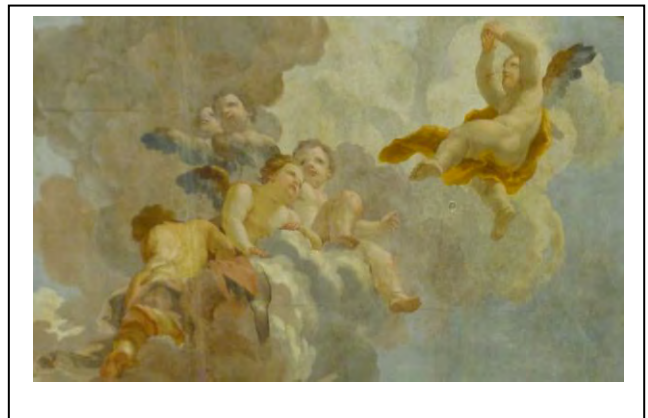
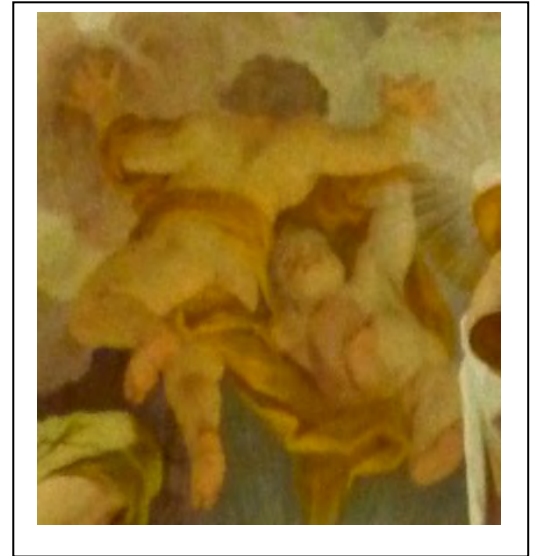
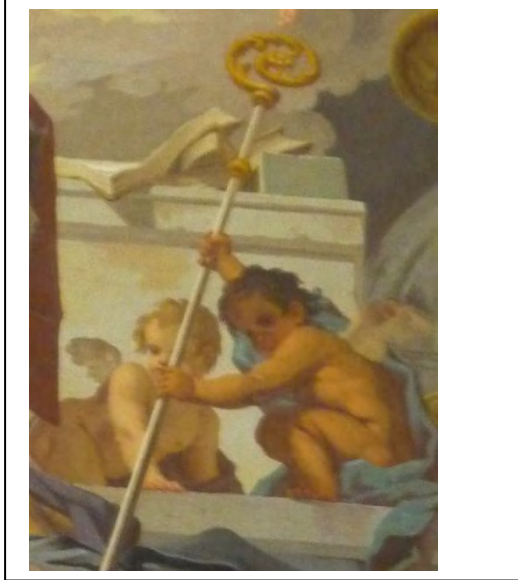
Los niños en la torre y en el balcón

Tadeusz Kuntze, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, detalle, Biblioteca Nacional, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, detalle, Biblioteca Nacional, Madrid.

Las imágenes de niños desnudos jugando es un motivo que se encuentra también en otros trabajos del artista, que atestiguan su interés por el mundo infantil, lo representa no de forma artificial, sino de manera que aportan notas de espontaneidad y alegría a la composición, por ejemplo, en los frescos en la bóveda *Apoteosis de san*

Agustín, en Soriano nel Cimino o en los trabajos al óleo, en el oratorio de la iglesia de *Santa Caterina da Siena*, en Roma.

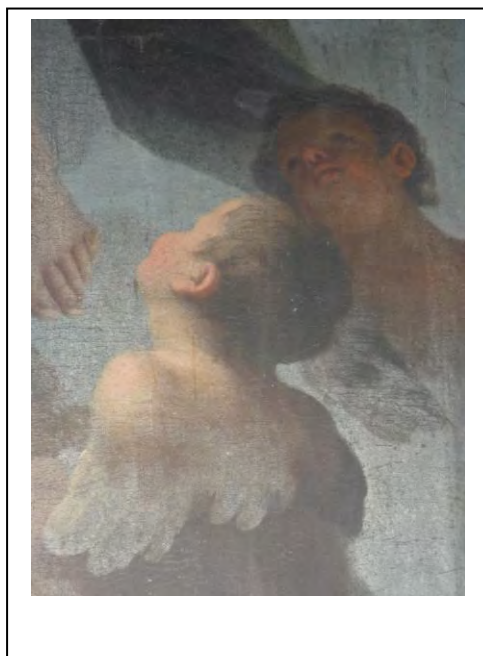
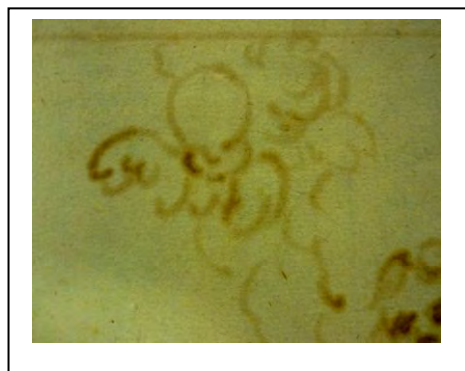


El mundo infantil

1,2- Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, Iglesia de Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino;

3,4- Tadeusz Kuntze, *Los putti portando los símbolos de santa Catalina de Siena*, oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma.

El mundo celestial representado en el gouache es más pobre en detalles que el resto de la escena, ni tan teatral como lo son sus frescos proyectados para las bóvedas. Kuntze no incluye la personificación de la Santísima Trinidad, y la única referencia simbólica a ella son los tres dedos de la mano con los que san Nicolás bendice. Las dos cabezas aladas de los *putti*, entre las nubes, ya se encontraban en el estudio inicial, recuerdan las soluciones escenográficas utilizadas en *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina; *Santa Mónica*, en la iglesia de Soriano nel Cimino o *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, en la iglesia de San Barbato, en Casalattico.



El mundo celestial

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, detalle, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, reverso, detalle, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *SS. Trinidad*, detalle, Iglesia de Santísima Trinidad, Soriano nel Cimino.

San Nicolás de Bari era un santo muy importante para la familia de Kuntze, en la parroquia católica de San Nicolás de Bari, en Lawaldau (Racula), se casaron, el 25 de enero de 1719, los padres del artista. Kuntze abordó el tema del santo, cuando por el encargo de Załuski pintó en Roma un lienzo con la representación de *San Nicolás*, h. 1754-1756, para la sacristía de la catedral de Wawel, en Cracovia¹¹.

El gouache del Prado posiblemente era un proyecto para un cuadro de altar dedicado al santo, no se conoce la iglesia a la que iba destinado, podría tratarse tanto de una parroquia en Polonia, como en Italia donde el santo es el patrón de varias parroquias. Incluso en Soriano nel Cimino, donde trabajaría Kuntze en los años setenta del siglo XVIII se estaba construyendo una gran iglesia neoclásica dedicada al santo. San Nicolás también aparece representado en la obra de Corrado Giaquinto, en los *Datos Generales de la Obra*, del Museo Nacional del Prado, se indica su parecido con *San Nicolás* pintado por Corrado Giaquinto y que se conserva en el *Musée des Beaux-Arts*, en *Palais Fesch*, de Ajaccio (Córcega)¹². La influencia de Giaquinto en la obra de Kuntze era muy grande, y la huella del maestro italiano se podría encontrar en los frescos, lienzos y dibujos del polaco. El trabajo de Kuntze se asemeja a las pinturas de San Nicolás de Bari pintadas por Corrado hacia 1746, en la iglesia de *San Nicola dei Lorenesi*, y sobre todo al lienzo, que se conserva en *Musée des Beaux-Arts*, en *Palais Fesch*, de Ajaccio (Córcega). Sin embargo, Kuntze pudo inspirarse también en otros maestros, como Giacomo Triga que pintó h.1730, el fresco *Gloria de san Nicolás*, , para la iglesia de *San Nicola dei Prefetti*, en Roma. Triga, Giaquinto y Kuntze seguían los mismos modelos iconográficos en las representaciones del santo, las de un obispo griego, sin atributos propios de la iglesia occidental. Además en el trabajo de Triga aparece un ángel que sujeta la nube en la que se posa el santo, que recuerda el ángel del boceto pintado por Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, del Museo Nacional del Prado.

¹¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 368; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 69 (nr 12);

¹² Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, nº catálogo: D07832;



Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, Museo Nacional del Prado;

Corrado Giaquinto, *San Nicolás de Bari*, detalle, Musée des Beaux-Arts, Palais Fesch, Ajaccio, Córcega.

[Foto en:] http://www.musee-fesch.com/index.php/musee_fesch/Collections/Peintures-XVIIIe-siecle/Saint-Nicolas-de-Bari; (enero 2015)

El gouache *San Nicolás de Bari*, del Museo Nacional del Prado es sin duda una obra original de Kuntze. Se podría tratar de un trabajo temprano, de principios de la década de los sesenta del siglo XVIII, su cronología se podría establecer basándose en las similitudes con los gouaches del ciclo homérico conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (los mismos motivos pictóricos, el marco azul pintado).

Bibliografía sobre *San Nicolás de Bari* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), N° catálogo: D07832;



IX.1.2.- Tadeusz Kuntze, *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*, h.1770, Biblioteca Nacional, Madrid

Título: *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*¹; *Santa Religiosa*²;

Fecha: h.1770³; XVIII⁴;

Técnica: gouache (tempera) las medidas de la pintura: 340 mm (alto) x 516 mm (ancho); las medidas junto con el marco: 416 mm (alto) x 585 mm (ancho); sobre papel verjurado con filigrana (doble círculo, flor de lis). Preparado a lápiz, albayalde, pluma marrón, aguada amarilla y marrón;

Localización de la obra: España. Madrid. Biblioteca Nacional. N° catálogo: 8366⁵; DIB/13/13/53⁶;

Datos generales y estudio de la obra

La obra procede de la *Colección Madrazo* que fue reunida por José de Madrazo y Agudo (†1859). Tras su muerte la colección fue dividida en ocho lotes y pasó en herencia a sus hijos. Uno de los lotes, en posesión de Cecilia Madrazo y Kuntz (†1853), fue heredado por su hijo, Isidoro Gil y Madrazo (†1886), “de cuyo hermano consanguíneo [hermano de padre] D. Álvaro Gil y Albacete, nuestro compañero, pudo

¹ [Nota:] En el presente estudio tras la identificación de la escena, la autora ha propuesto este título de la obra;

² Ángel M. de Barcia, «Catálogo de dibujos italianos s. XVIII. ANÓNIMOS. Asuntos religiosos», [En:] *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núm. catálogo: 8366, p. 670; Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: 1000417138, signatura: DIB/13/13/53; (diciembre 2012);

³ [Nota:] La cronología propuesta por la autora del presente estudio;

⁴ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, pp. 667-670;

⁵ *Ibidem.*, núm. catálogo: 8366, p. 670;

⁶ Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: 1000417138, signatura: DIB/13/13/53;

adquirirlo la Biblioteca en 1899”⁷. José de Madrazo y Agudo se casó en 1809⁸ con la hija de Tadeusz Kuntze, Maria Elizabetha Juliana (1785-†1863, en Madrid), al mudarse a España en 1820⁹, el artista español pudo llevar de Roma la obra de su suegro, también los gouaches que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.

A principios del siglo XX, el gouache fue catalogado como *dibujo italiano del siglo XVIII*, en el apartado de *Anónimos. Asuntos religiosos*, con el número 8366¹⁰. El profesor Alfonso E. Pérez Sánchez en una nota en el catálogo moderno de la Biblioteca Nacional (DIB/13/13/53) atribuía la obra a Tadeusz Kuntze¹¹. El gouache hasta ahora no ha sido estudiado, publicado ni expuesto.

Descripción de la escena

En el *Catálogo* (1906) aparece la siguiente descripción de la escena: “Santa religiosa está de pie en actitud de explicar algo a dos frailes, franciscano el uno y carmelita (?) el otro, que la escuchan sentados en sillas. Detrás de la Santa una mesa con Crucifijo y libros, y apoyada en ella una niña que lee en uno pequeño que tiene en la mano. En el aire, entre nubes, la Fe, que, con el Cáliz y la Hostia en la mano derecha y la Cruz en la izquierda descende sobre la Santa”¹².

⁷ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, p. 7;

⁸ Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 294; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom IV, Wrocław, 1986, p. 367; Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 115-116 (nota 45);

⁹ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Baptisatorum*, IX, (1779-1790), p. 112, núm. 1004, [En:] Marian Wnuk, *op. cit.*, pp. 115-116 (notas 44-45);

¹⁰ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, pp. 667-670;

¹¹ Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: 1000417138, signatura: DIB/13/13/53;

¹² Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 8366, p. 670;

La escena que no ha sido identificada hasta ahora por ningún investigador, representa un episodio de la vida de Santa Catalina de Siena narrado por su biógrafo y confesor italiano, beato Raimondo da Capua, delle Vigne. Se trata de la conversación entre la santa y el beato Raimondo narrada con detalles por él, en la *Vida de Santa Catalina de Siena* (*Legenda maior sanctae Catharinae Senensis*, 1393), en el capítulo XI titulado, *De sus desposorios con Nuestro Señor y del milagroso anillo que recibió*. En la biografía redactada por su confesor se puede leer: “más que andar, volaba por los caminos de la virtud cuando concibió el santo deseo de llegar a un grado tan perfecto de fe, que nada pudiese en adelante separarla de su divino esposo, el único a quien su corazón ansiaba complacer. En consecuencia pidió a Dios que aumentase su fe haciéndola tan fuerte que pudiese resistir cualquier ataque del enemigo. Nuestro Señor le contestó: «-Yo te desposaré conmigo en la fe». (...) Un día, cuando se aproximaba el tiempo de cuaresma, (...) Catalina se retiró a su celda para gozar allí más íntimamente de su esposo mediante el ayuno y la oración. (...) Nuestro Señor le contestó: «-Porque has renunciado al mundo, te has vedado el placer y me tienes a mí como el único deseo de tu corazón, tengo la intención de que mientras tu familia se está regocijando en fiestas profanas, se celebren los esponsales que te han de unir más y más a mi corazón. Voy, de acuerdo con mi promesa, a desposarme contigo en la fe». El Salvador consintió con gran amor y le ofreció un anillo de oro adornado con cuatro piedras preciosas y en cuyo centro brillaba un magnífico diamante. Luego Él mismo lo colocó en el dedo de Catalina diciéndole: «-Yo tu criador y redentor (...)»¹³. La escena representada por Tadeusz Kuntze narra el momento posterior a los desposorios dado que el confesor no estuvo presente en la ceremonia.

¹³ Raimondo da Capua, *Vida de Santa Catalina de Siena*, Buenos Aires, ed. 1947, cap. XI, p. 49, [En:] www.cervantesvirtual.com; (julio 2015); [Nota: en la edición se llama erróneamente al autor del libro: «Francisco de Capua»];



El anillo invisible

Tadeusz Kuntze, *Sta. Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*, detalle, h.1770,

Biblioteca Nacional, Madrid

En la imagen la Santa enseña al beato Raimundo el dedo medio de su mano izquierda con “el anillo invisible”, en la que lleva la alianza, según la tradición italiana del siglo XVIII. El biógrafo lo explica en su libro de la siguiente manera, “la visión desapareció pero el anillo quedó en el dedo de Catalina. Ella le veía aunque era invisible para los demás. Ella me lo confesó ruborizándose y agregó que siempre lo tenía consigo y que nunca se cansaba de admirarlo”¹⁴. Kuntze ilustra, cuidando cada detalle, fiel al texto del beato, el milagro cuando a los veintitrés años, Catalina tuvo “una visión de su esposo celestial”. El artista representa a Catalina, joven, bella y noble, como correspondería a una novia, vestida en los hábitos claros de una monja dominica con la cabeza velada. La santa enseña las manos que son las protagonistas y la clave para entender la historia y el mensaje místico que se quiere transmitir a través de la imagen.

Catalina Benincasa, la futura Santa Catalina, nació en Siena en 1347, con diecisiete años se incorporó a la Orden de Predicadores, donde tal como explican sus biógrafos modernos, los dominicos: “toma consciencia de que la contemplación en soledad es estéril si no se abre a Dios y al prójimo y opta por una soledad interior fecunda, guiada por los pasos de la Pasión de Cristo. Cristo crucificado la esclarece los

¹⁴ Ibídem., p. 50, [En:] www.cervantesvirtual.com; (julio 2015); [Nota: en la edición se llama erróneamente al autor del libro: «Francisco de Capua»];

caminos y la impulsa al amor a los pobres y enfermos”. Su misión de negociadora fue muy eficaz en la reforma de la Iglesia, dividida por el cisma, la monja mantenía una viva correspondencia con el papa Gregorio XI, el rey de Francia y la reina de Nápoles. Finalmente, gracias a su habilidad diplomática fue nombrada embajadora por los florentinos y emprendió el viaje a Aviñón para entrevistarse con el Papa. Sus labores llevaron a la reconciliación entre la República de Florencia y la Santa Sede. El pontífice regresó a Roma. Catalina murió a los 33 años en 1380, y fue sepultada en la basílica dominica de Santa María sopra Minerva, en Roma. En 1461 fue canonizada por el papa Pío II. El papa Pablo VI al reconocer su labor conciliadora e intelectual la declaró, *Doctora de la Iglesia*¹⁵.



Fray Raimundo de
Capua

Tadeusz Kuntze, *Sta. Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*, detalle, h.1770,

**Biblioteca Nacional,
Madrid**

Kuntze representa a fray Raimundo llamado en España, fray Raimundo de Capua o de las Viñas, conversando con la monja. El religioso vestido con el hábito claro, pertenecía a la misma orden dominica, sería el moderador espiritual y el transmisor más importante de su pensamiento, dado que Catalina le dictaba todos los escritos. El futuro beato está callado y escucha, abre los brazos, con un gesto de recibir el misterio, se encuentra sentado tal como se representa a un *scriptor*, porque le correspondería escribir lo que le contaba la santa. Kuntze le sitúa en el primer plano,

¹⁵ www.dominicos.org (*Santa Catalina de Siena*); (julio 2015);

pero al representarlo de espaldas le quita el protagonismo. En la jerarquía de la Orden dominica fray Raimundo llegaría a ser el Maestro General, cargo que desempeñaría hasta su muerte en 1399¹⁶.



La Fe

Tadeusz Kuntze, *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*, detalle, h.1770,

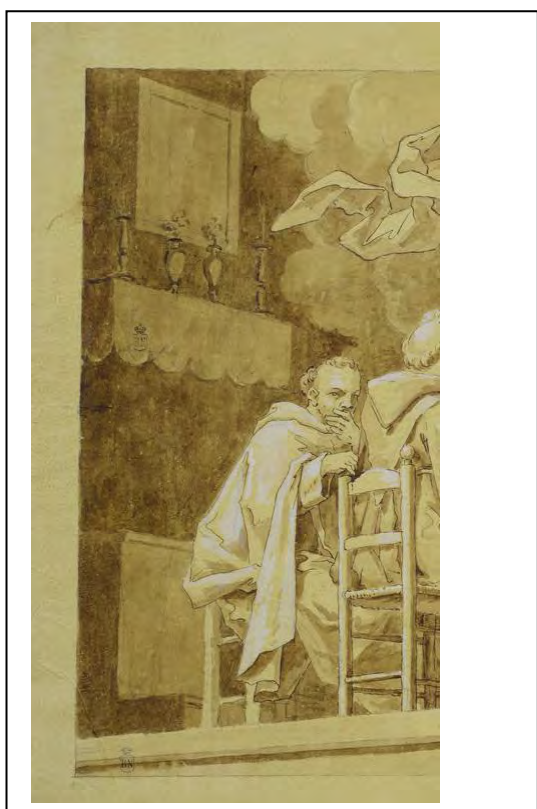
Biblioteca Nacional, Madrid

La conversación mística corona en el aire, la figura de la Fe, la primera de las tres virtudes teologales, que es el nexo entre el espacio divino y el mundano. La Fe está vestida de blanco, representada en pleno vuelo, con los pliegues de su túnica revueltos, la cabeza velada y los ojos cerrados. En las manos porta los atributos iconográficos que la identifican, el cáliz eucarístico dorado, con una hostia, en la mano derecha y la cruz, en la izquierda. Entre las nubes el artista incluyó un elemento muy característico para su estilo pictórico, las cabezas aladas de los *putti*.

Kuntze ilustra los episodios e historias, que discurren en tiempos distintos pero el punto de referencia para todos es la figura de santa Catalina porque ella es la protagonista de cada una, en el cuerpo o el espíritu. Dos personajes secundarios que aparecen en ese espacio reducido pero que no participan activamente en el encuentro, es un monje joven y una niña. El monje es el beato Esteban Maconi (†1424), está apartado de la conversación, su contemplación silenciosa, lo expresa con el gesto de

¹⁶ www.traditio-op.org; (*Santa Catalina de Siena*); (julio 2015);

taparse la boca con una mano. Según el texto de Gigli, escrito a principios del siglo XVIII, Maconi era hijo espiritual y uno de los secretarios de la santa que llegaría a ocupar el puesto del Prior General de los cartujos, una orden fundada de acuerdo con la regla de san Benito¹⁷. También su vestido, el hábito claro como el de los dominicos, tal como representaba a los cartujos del monasterio de Santa María de las Cuevas, Francisco de Zurbarán indica que se trataba de ese segundo biógrafo de la santa.



Fray Esteban Maconi

Tadeusz Kuntze, *Sta Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*, detalle, h.1770,

Biblioteca Nacional, Madrid

Mientras tanto una niña descalza representada en el margen derecho de la composición, lee un libro. Se encuentra de espaldas al espectador y parece que su lectura transcurre en otro tiempo, no participa en la escena principal “en tiempo real”, su actividad también silenciosa e intelectual parece la continuación de las palabras que se escuchan de la boca de santa Catalina. Su papel de lectora, la mesa cubierta por una tela pesada, con el crucifijo y numerosos volúmenes encuadernados en piel, indican

¹⁷ Gerónimo de Gigli, *Diálogos de Santa Catalina de Sena. Prólogo*, Madrid, 1797 (traducción y edición), p. II, [En:] www.traditio-op.org (Diálogos de Santa Catalina de Sena.pdf); (julio 2015);

que los libros se refieren a la vida, las experiencias místicas y la labor intelectual de la santa, al indicar los caminos de la salvación, dictados y copiados por su confesor en seis tratados del *Dialogo de la Divina Providencia*; en las *Cartas* y las *Oraciones*. Posteriormente, los textos de Santa Catalina fueron completados por sus biógrafos, Raimundo de Capua, Esteban Maconi, Tomás Caffarini o Gerónimo de Gigli que en el *Prologo* a su libro decía: “en este volumen hallarás, Cristiano lector, con más abundancia la leche y miel que destilaba la boca de la Seráfica Esposa de Cristo, y de más dulce y peregrino sabor”¹⁸, y que difundieron su culto.



La niña descalza

Tadeusz Kuntze, *Sta. Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*, detalle, h.1770,

Biblioteca Nacional, Madrid

Además de la mesa con el crucifijo y libros que parece un pequeño altar, en el interior de la estancia hay un altar personal de Catalina, se trata de un reclinatorio delante del tabernáculo y un anaquel adornado con mantel blanco donde se posan dos candelabros con velas encendidas, símbolo de la luz espiritual y resurrección, y dos floreros con

¹⁸ *Ibidem.*, p. I, [En:] www.traditio-op.org (Diálogos de Santa Catalina de Sena.pdf); (julio 2015);

azucenas blancas que se refieren a la pureza, la divinidad, el misterio y la oración contemplativa que la caracterizaban.

La figura de la Fe con el cáliz, la hostia y la cruz, las azucenas blancas y las velas encendidas aluden al milagro, del 1 de abril de 1375, cuando la santa recibió “las estigmas de la pasión, aunque su aspecto era de luz, no de sangre”¹⁹.

Hay que señalar que Kuntze no se apoyó en la descripción de la vida de *Santa Catalina de Siena, Virgen de la Sagrada Orden de Predicadores*, de Santiago de Vorágine, que contiene *La leyenda dorada* que no describe los desposorios. Sin embargo, de Vorágine sí incluye las referencias a la adoración del “cuerpo sagrado de Cristo” y de la “comunión de la Santa Hostia” y también a la “altísima perfección espiritual” de la santa²⁰.

El trabajo de Kuntze es una imagen familiar y cotidiana, parece que la escena se desarrolla sobre un tablado de teatro, conseguido gracias a la composición de ángulo y punto de vista bajo. Solamente la Fe en vuelo y los *putti* aluden al misterio. Los dos monjes sentados, la niña leyendo y la monja de pie, podrían ilustrar una escena de género, como en otros trabajos del artista dedicados al mundo de los monjes y religiosos, por ejemplo, *El abad músico*; *La visita del Monsignore*; *El monje ofreciendo vino a los cazadores*. A pesar de tratarse de un espacio tan reducido, con muchas figuras y asuntos que se narran a la vez no hay sensación de agobio, quizás por “la tranquilidad” y “el silencio” que se respira, donde las únicas notas de dinamismo introduce el vuelo de la Fe. Tal solución compositiva, al representar un lugar cerrado, una habitación, puede ser el reflejo de la mística “celda interior”, del corazón de la santa, una expresión presente en sus escritos y que tuvo que conocer Kuntze en el momento de componer la imagen.

¹⁹ www.dominicos.org (*Santa Catalina de Siena*); (julio 2015);

²⁰ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, tomo 2, Madrid, 1997, cap. CCXXXII, pp. 969-971;



Tadeusz Kuntze, *El abad músico*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudio, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 243 (fig. 231); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 295 (fig. 391);



Tadeusz Kuntze, *La visita del Monsignore*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 123 (fig. 5);



Tadeusz Kuntze, *El monje ofreciendo vino a los cazadores*, Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia;

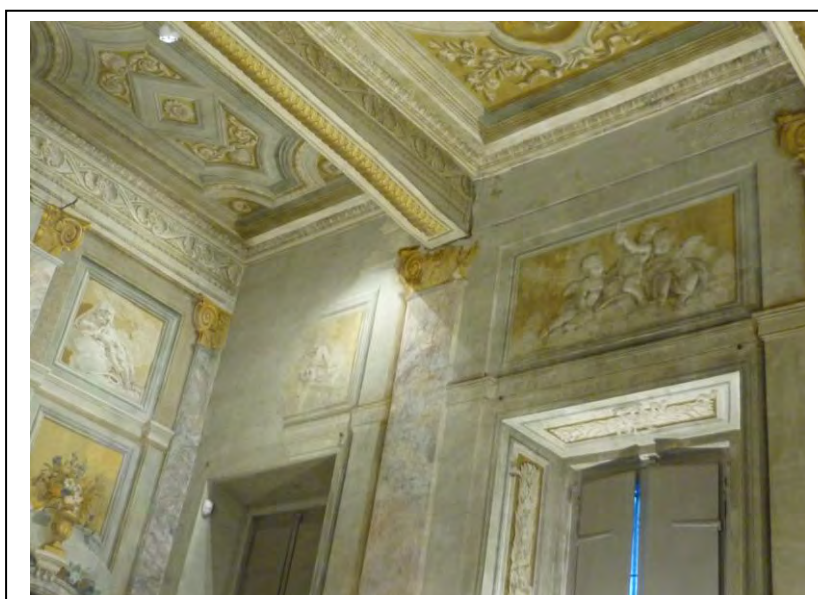
[Foto en:] Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 242», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 281; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 242», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 169; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLV;

La actividad artística de Tadeusz Kuntze y el gouache *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor* (DIB/13/13/53)

El gouache de la Biblioteca Nacional de Madrid hay que relacionar con los trabajos de Kuntze para la iglesia de Santa Catalina de Siena, en Roma de la década de los años setenta del siglo XVIII. En 1775, Kuntze fue registrado en las actas de la iglesia como *Taddeo Polacco* cuando trabajaba junto a otros artistas, Giovanni Battista Marchetti, Lorenzo Pecheux, Cayetano Lapis, Tomasso Conca y Ermenegildo Costantini²¹. El artista polaco decoró el interior del templo romano (la nave y el

²¹ Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 27, 97 (nota 28); Maciej Loret, *Życie..., op. cit.*, pp. 290; 319, 368-369 (fig. 17, nota 27); Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 124; Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, 1970 nr 27-29, pp. 93, 100, 105-106 (figs. 21, 23); Gabriele Borghini, «S. Caterina da Siena a Via Giulia (1766-1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano», [En:] *Storia dell'arte*, LII, 1984, pp. 205-219, figs. 42-56;

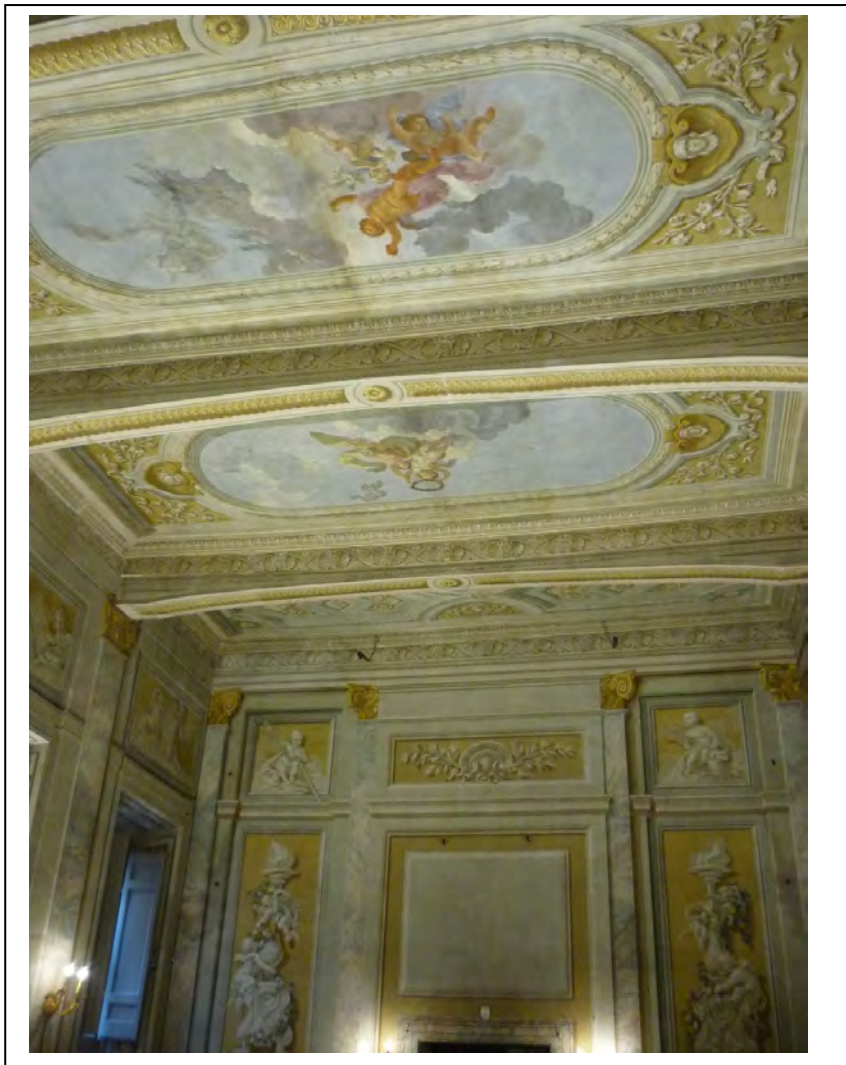
ábside) con las pinturas monocromas, en la sacristía pintó el fresco con los *Símbolos de la Santa Eucaristía y Misa portados por los ángeles*, mientras que en el oratorio, trabajó en la decoración pictórica de la bóveda y las paredes, donde dominan los *putti* que con gestos y objetos se inscribían en el amplio programa iconográfico dedicado a Santa Catalina de Siena. Schleier considera que los trabajos en la iglesia romana de la *via Giulia*, cuyo estilo se puede denominar el *tardo-settecentesco* pero que también posee ciertos elementos neoclásicos, en los que participan los mismos artistas que más tarde decorarían el *Palazzo Borghese* y la *Villa Borghese*, entre ellos Kuntze, hay que relacionar con la familia Borghese dado que el hermano menor del príncipe, Scipione Borghese, en 1766 recibió el nombramiento para el *Maestro di Camera* del papa Clemente XIII. En 1770, fue nombrado el cardenal de Clemente XIV, siendo al mismo tiempo el protector de la *nazione senese* en Roma y el rector de la *Confraternita di Santa Caterina da Siena*²².



Tadeusz Kuntze, la decoración pictórica del oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 877; Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, pp. 369-370;

²² Erich Schleier, «Inediti... », *op. cit.*, p. 877;



Tadeusz Kuntze, la decoración pictórica del oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena, Roma

Las pinturas monocromas del oratorio de la iglesia, en tonos claros, con el predominante blanco, sepia y dorado, se pueden relacionar con la pintura de Madrid (DIB/13/13/53), son menos narrativas dado que no ilustran los episodios concretos de la vida de la santa, son los *putti* con los símbolos parlantes que caracterizan a la monja, una solución más cercana a la cultura rococó y su admiración del mundo infantil. También el marco rectangular de las pinturas en las paredes del oratorio, igual que en el caso de la obra española, la técnica monocroma, ausente de colores fuertes, permite situar el gouache en ese período de la actividad artística de Kuntze. Quizás en el proyecto inicial para las paredes del oratorio, el pintor quería ilustrar las virtudes de Catalina a través de las escenas de su vida, narradas por fray Raimundo de Capua. Si fue así, la pintura *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor* es solamente uno de los trabajos de un ciclo más amplio y Kuntze quizás pudo ilustrar

cada uno de los capítulos narrados en la *Legenda maior sanctae Catharinae Senensis* con una o varias pinturas. De modo que habría por lo menos veintiocho pinturas que ilustrarían cada uno de los capítulos de las tres partes de su biografía. No obstante, la obra DIB/13/13/53 es solamente un fragmento de la narración contenida en el capítulo XI que se podría considerar “menos relevante” si se compara con otros sucesos de la vida de la santa como las circunstancias maravillosas de su nacimiento, las duras penitencias, cómo consiguió tomar el hábito de Santo Domingo, las victorias sobre sus tentaciones, las obras de caridad o la actividad diplomática frente al papa²³. Los otros episodios eran más populares, más evidentes y por lo tanto más fáciles para ser reconocidos. En el caso de la obra de la Biblioteca Nacional el tema era más difícil de leer porque formaba parte de un ciclo más amplio. Así se podría explicar el hecho de que hasta ahora no se ha podido identificar correctamente ni a la santa, ni al tema representado. En la producción artística de Kuntze se pueden encontrar otros ejemplos de ciclos narrativos religiosos, para frescos también en el mismo formato rectangular, como la vida de Cristo para la iglesia del *Gesù* o la vida de la Virgen, para la capilla del seminario episcopal, en Frascati.



**Tadeusz Kuntze,
Putto, 1770**

**Oratorio de la iglesia
de Santa Catalina de
Siena, Roma**

²³ Raimondo da Capua, *op. cit.*, [En:] www.cervantesvirtual.com; (julio 2015); [Nota: en la edición se llama erróneamente al autor del libro: «Francisco de Capua»];

También hay que señalar la relación estilística de la figura de la Fe (DIB/13/13/53) con la Fe representada en la *Apoteosis de san Agustín* (1776) en la bóveda de la nave, de la iglesia parroquial de la Santísima Trinidad (denominada “la iglesia de San Agustín”), en Soriano nel Cimino. Igual que en la pintura de Madrid, el artista la representa en vuelo vestida de blanco, con la cabeza velada, portando en la mano derecha el cáliz con la hostia. Igual que en otros trabajos de Kuntze, también en *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor* aparece el motivo de los *putti* alados entre las nubes que acompañan a la santa. Esos motivos infantiles aparecen en toda su obra no obstante los que se conservan en el oratorio de la iglesia de Santa Catalina de Siena en Roma son casi idénticos.



La Fe

Tadeusz Kuntze, Tadeusz Kuntze, *Apoteosis de san Agustín*, detalle, 1776

Iglesia de la SS. Trinidad, Soriano nel Cimino;

Finalmente hay que decir que no fue casual que el autor del catálogo hablaba de Kuntze, sin identificarlo, de la siguiente manera: “el dibujo, de mano muy maestra, está concluido, pero libre y artísticamente. No es ciertamente este dibujo de Tiepolo (ni de Juan Bautista, ni de su hijo Dominico); pero algo hay en él que lo recuerda. El autor había visto sin duda algunos dibujos de Tiepolo que presentan este aspecto”²⁴, Kuntze era un pintor experimentado tenía entonces unos cuarenta años y cuando pintó

²⁴ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 8366, p. 670;

el gouache, estaba trabajando para los Borghese, y la vertiente realista presente en su obra permitía relacionarlo con la obra de Tiepolo.

Bibliografía sobre *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Barcia, Ángel M. de, «Catálogo de dibujos italianos s. XVIII. ANÓNIMOS. Asuntos religiosos», [En:] *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núm. catálogo: 8366, p. 670;

Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: 1000417138, signatura: DIB/13/13/53;



IX.2.1.- Tadeusz Kuntze, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, h.1756

Biblioteca Nacional, Madrid

Título: *Despedida de Héctor y Andrómaca*¹; *El Adiós de Héctor a Andrómaca*²;

Fecha: h.1756³; XIX⁴;

Técnica: gouache (tempera), las medidas de la pintura: 440 mm (alto) x 700 mm (ancho); las medidas junto con el marco pintado: 470 mm (alto) x 730 mm (ancho); sobre papel verjurado (no se puede ver la filigrana). El marco original pintado de color azul cobalto. Preparado a lápiz, albayalde, pluma marrón, aguada amarilla, gris, verde y marrón. El gouache está pegado sobre otro soporte de papel;

Localización de la obra: España. Madrid. Biblioteca Nacional. Nº catálogo: 9730⁵; DIB/15/85/14⁶;

Datos generales y estudio de la obra

La obra procede de la *Colección Madrazo* que fue reunida por José de Madrazo y Agudo (†1859). Tras su muerte la colección fue dividida en ocho lotes y pasó en herencia a sus hijos. Uno de los lotes, en posesión de Cecilia Madrazo y Kuntz (†1853), fue heredado por su hijo, Isidoro Gil y Madrazo (†1886), “de cuyo hermano

¹ Ángel M. de Barcia, «Catálogo de dibujos alemanes s. XVIII. Siglo XIX. KUNZ (...)», [En:] *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núm. catálogo: 9730, p. 846; Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 862 (fig. 852); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371; Dariusz Dolański, Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793), Zielona Góra, 1993, p. 91 (nr 239); Jaume Socías Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, nr 241-242, Madrid, 1994, pp. 75 (il.), 80; Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: *en proceso de catalogación*, signatura: DIB/15/85/14; (diciembre 2012); [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 113, 129 (nota 15);

³ [Nota:] La cronología propuesta por la autora del presente estudio;

⁴ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 9730, pp. 846-847;

⁵ *Ibidem.*, núm. catálogo: 9730, p. 846;

⁶ Biblioteca Nacional..., *op. cit.*, signatura: DIB/15/85/14; (diciembre 2012);

consanguíneo [hermano de padre] D. Álvaro Gil y Albacete, nuestro compañero, pudo adquirirlo la Biblioteca en 1899”⁷. José de Madrazo y Agudo se casó en 1809⁸ con la hija de Tadeusz Kuntze, Maria Elizabetha Juliana (1785-†1863, en Madrid), al mudarse a España en 1820⁹, el artista español pudo llevar de Roma la obra de su suegro, también los gouaches que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.

A principios del siglo XX, el gouache fue catalogado como *dibujo alemán del siglo XIX*, en el apartado dedicado al artista como «KUNZ» sin indicar su nombre, con el número 9730, como obra del “cuñado de D. José Madrazo”¹⁰. Por lo tanto, se podría tratar de uno de los cuatro hermanos varones de Maria Elizabetha Juliana. No obstante, dos de ellos murieron de niños¹¹, antes del nacimiento de Maria Elizabetha. Posiblemente el autor del *Catálogo* se refería a Pedro Kuntze y Valentini, que nació en Roma, el 13 de febrero de 1793¹², sería pintor y viviría en España. Por consiguiente, al catalogar como la obra de Pedro Kuntz, Barcia situaba erróneamente su cronología en el siglo XIX. Sin embargo, el gouache DIB/15/85/14 sigue registrado erróneamente en la Biblioteca Nacional como obra de Pedro Kuntz y Valentini, y se encuentra en proceso de catalogación. El gouache hasta ahora no ha sido expuesto¹³, se trata de una obra original de Tadeusz Kuntze, pintada en Roma, hacia 1756.

⁷ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, p. 7;

⁸ Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 294; Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 367; Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 115-116 (nota 45);

⁹ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Baptisatorum*, IX, (1779-1790), p. 112, núm. 1004, [En:] Marian Wnuk, *op. cit.*, pp. 115-116 (notas 44-45);

¹⁰ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 9730, pp. 846-847;

¹¹ Marian Wnuk, *op. cit.*, pp. 115-116 (notas 34, 39);

¹² *Ibidem.*, pp. 115-116 (nota 47);

¹³ Biblioteca Nacional..., *op. cit.*, signatura: DIB/15/85/14; (diciembre 2012);

Descripción de la escena

En el *Catálogo* (1906) aparece solamente el título de la escena, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, sin una descripción detallada¹⁴.

La *Despedida de Héctor y Andrómaca* DIB/15/85/14, de Tadeusz Kuntze, igual que los otros dos gouaches (DIB/15/85/13); DIB/15/85/15) que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid forman parte de una serie mitológica. Podría tratarse de un proyecto más amplio, tal como lo destacó Barcia, “se hicieron para más en grande decorar una habitación”¹⁵. Kuntze representa la despedida de Héctor y Andrómaca, un tema narrado por Homero en el *Canto VI*, de la *Iliada*¹⁶, de forma muy fiel y detallista respecto al texto original. En el centro de la escena, se encuentran los príncipes troyanos, Héctor y Andrómaca, además de su hijo Astianacte y la nodriza que cuida de él. Héctor, un guerrero valeroso aunque a punto de ser derrotado, en la *Iliada* es el defensor y baluarte de Troya, que se prepara para salir al combate contra los ejércitos de Aquiles. Kuntze representa la despedida de acuerdo con la sensibilidad del siglo XVIII, una despedida “no para siempre”. A Héctor, un guerrero joven de majestuosa hermosura, armado de lanza y espada, le esperan sus soldados en el carro para salir al combate. A sus pies se encuentra el casco de alto penacho que lo tuvo que quitar porque causaba terror al niño. Andrómaca es el modelo de esposa y madre afligida, víctima de la guerra, sus emociones están llenas de dignidad y los gestos poco expresivos.

¹⁴ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 9730, p. 846;

¹⁵ *Ibidem.*, núm. catálogo: 9732, p. 846;

¹⁶ Homero, *Iliada*, edición de Oscar Martínez García, Madrid, 2011, Canto VI, vv. 394-496;



Héctor,
Andrómaca y
Astianacte

Tadeusz Kuntze,
Despedida de
Héctor y
Andrómaca,
detalle, h.1756

Biblioteca
Nacional, Madrid

La princesa troyana no intenta persuadirle a Héctor de que detenga su partida. El guerrero desarmado juega con su hijo, lo menea en los brazos y lo levanta hacia el cielo, como una ofrenda para Zeus y los demás dioses, solicitando para Astianacte un futuro glorioso. La narración de Homero que describe la despedida a las puertas Esceas¹⁷ es un pretexto para Kuntze a representar los paisajes arquitectónicos, las construcciones monumentales con balcones, columnas y pórticos.

La actividad artística de Tadeusz Kuntze y la *Despedida de Héctor y Andrómaca* (DIB/15/85/14)

En el siglo XVIII, la interpretación pictórica de los temas homéricos de Gavin Hamilton influyó de manera decisiva en otros artistas. Sin embargo, en el caso de la

¹⁷ Ibídem., Canto VI, vv. 394-496; Irène Aghion, Claire Barbillon, François Lissarrague, *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, (versión española de Antonio Guzmán Guerra), Madrid, 2001, pp. 20-21, 179-181;

obra de Kuntze, la repercusión de la obra de Hamilton pintada hacia 1775¹⁸ no era tan evidente, un argumento más que apoya la cronología propuesta en 1756. La representación de Kuntze es diferente del lienzo de Hamilton, tampoco se puede encontrar en ella, una relación estilística con la popular versión del tema pintada por el francés Antoine Coypel¹⁹.



Gavin Hamilton,
*Despedida de Héctor
y Andrómaca*,
h.1775, Hunterian
Art Gallery,
University of
Glasgow,

[Foto en:]
www.bbc.co.uk;



Antoine Coypel
(1661-1722),
*Despedida de
Héctor y
Andrómaca*,
Musée des Beaux
Arts, Tours

[Foto en:]
www.mba.tours.fr

¹⁸ Gavin Hamilton, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, h.1775, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, [Foto en:] www.bbc.co.uk, (julio 2015);

¹⁹ Antoine Coypel, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, Musée des Beaux Arts, Tours, [Foto en:] www.mba.tours.fr, (julio 2015);

En su versión, Kuntze se inspira claramente en el barroco clasicista romano propio de los grandes maestros académicos de mediados del siglo XVIII, como Domenico Corvi o Pompeo Batoni, tanto en la composición, el tratamiento de las figuras, en las que destacan las formas monumentales de sus cuerpos, como en el sombreado de los pliegues en sus ropajes, que lo asemejan a esculturas.



Pompeo Batoni,
Despedida de Héctor
y *Andrómaca*,
h.1758, Musée des
Beaux-Arts & d'
Archéologie,
Besançon

[Foto en:] www.the-athenaeum.org;

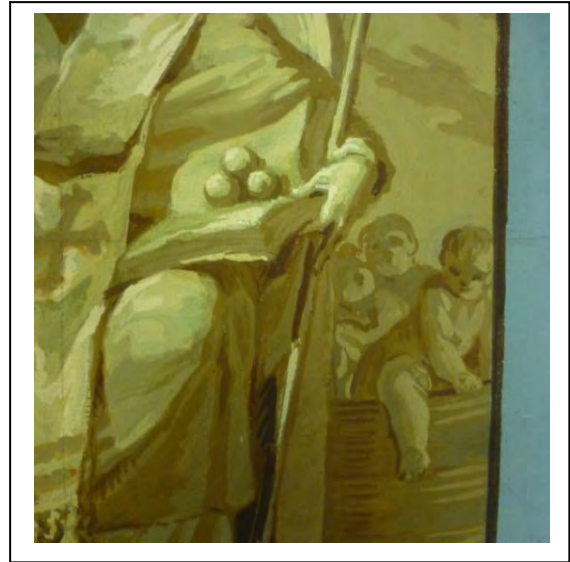
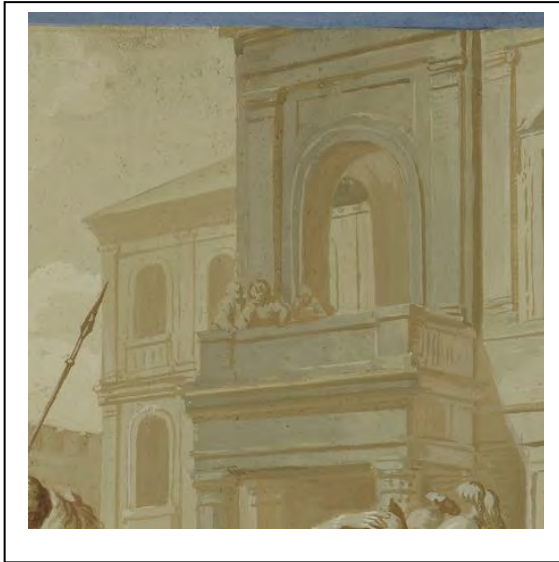
El académico Batoni, también abordó ese tema homérico hacia 1758²⁰, es decir en las mismas fechas que Kuntze. Tanto el dibujo de Batoni como el de Kuntze caracteriza una gran claridad compositiva, la elegancia de los movimientos y la disposición meditada de los personajes en el espacio pictórico. Mientras que los fondos arquitectónicos monumentales parecen de inspiración de Piranesi, igual que en otras obras de Kuntze, (*Apoteosis de san Agustín*, en la iglesia de la Santísima Trinidad, en Soriano nel Cimino; *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina) aportan la perspectiva y la grandeza de un espectáculo operístico.

²⁰ Pompeo Batoni, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, h.1758, Musée des Beaux-Arts & d'Archéologie, Besançon, [Foto en:] www.the-athenaeum.org, (julio 2015);



Tadeusz Kuntze,
Apoteosis de san Agustín,
h.1776, Iglesia de la SS.
Trinidad, Soriano nel
Cimino

En la *Despedida de Héctor y Andrómaca* (DIB/15/85/14), hay motivos que la permiten relacionar con otros trabajos de Kuntze, como *San Nicolás de Bari*, D07832, del Museo Nacional del Prado. Se trata del motivo que representa a los niños en el balcón que recuerdan los niños salvados, que salen de una cuba. Además en ambos trabajos, el artista utiliza para el marco el mismo color azul cobalto, lo que permite relacionar cronológicamente ambos trabajos.

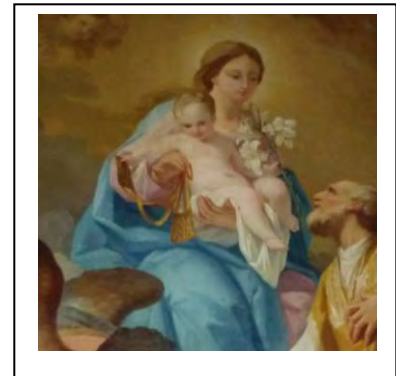


Los niños en el balcón; Los niños resucitados que salen de una tumba

Tadeusz Kuntze, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, detalle, h.1756, Biblioteca Nacional, Madrid,

Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, detalle, h.1760, Museo Nacional del Prado;

Mientras que para la figura del hijo de los príncipes troyanos, Astianacte, Kuntze utilizó el mismo modelo que para la representación del Niño Jesús del lienzo, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, en la iglesia parroquial de San Barbato, en Casalattico.



Astianacte

Tadeusz Kuntze, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, detalle, h.1756 Biblioteca Nacional, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *Virgen del Rosario con san Felipe Neri*, detalle, h.1765 Iglesia de San Barbato, Casalattico.

Mientras que las figuras femeninas con niños en el margen izquierdo, se pueden relacionar con las mujeres sentadas con niños, representadas en el fresco, *La multiplicación de los panes y los peces* (h.1777) en el refectorio del convento agustino, en Genazzano. Ambas imágenes el artista resuelve de la misma manera, podrían ser interpretadas como las escenas de género, las escenas de pastores en el campo o el tema de la Caridad.



Las mujeres con niños en el primer plano

Tadeusz Kuntze, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, detalle, h.1756, Biblioteca Nacional, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *La multiplicación de los panes y los peces*, detalle, h.1777, Iglesia de Santa María del Buon Consiglio, Genazzano

La paleta monocromática que utiliza Kuntze, una materia luminosa y brillante, las tonalidades en claroscuro con toques de blancos y el punto de vista bajo con que se narran las secuencias, son las notas estilísticas características para su arte que permiten categóricamente confirmar la autoría del gouache de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Bibliografía sobre la *Despedida de Héctor y Andrómaca* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico):

Barcia, Ángel M. de, «Catálogo de dibujos alemanes s. XVIII. Siglo XIX. KUNZ (...)», [En:] *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núm. catálogo: 9730, p. 846;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 861, 862 (fig. 852);

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 91 (nr 239);

Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 75 (il.), 80;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 113, 129 (nota 15);

Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: *en proceso de catalogación*, signatura: DIB/15/85/14; (diciembre 2012);



IX.2.2.- Tadeusz Kuntze, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, h.1756

Biblioteca Nacional, Madrid

Título: *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*¹; *Aquiles con el cuerpo de Héctor*²; *La vejación del cuerpo de Héctor por Aquiles*³;

Fecha: h.1756⁴; h.1770⁵; XIX⁶;

Técnica: gouache (la tempera), las medidas de la pintura: 451 mm (alto) x 706 mm (ancho); las medidas junto con el marco pintado: 470 mm (alto) x 736 mm (ancho); sobre papel verjurado (no se puede ver la filigrana). El marco original pintado de color azul cobalto. Preparado a lápiz, albayalde, pluma marrón, aguada amarilla, gris, verde y marrón; traspasa la tinta que permite ver varios arrepentimientos. El gouache está pegado sobre el soporte de papel;

Localización de la obra: España. Madrid. Biblioteca Nacional. N° catálogo: 9731⁷; DIB/15/85/13⁸;

¹ Ángel M. de Barcia, «Catálogo de dibujos alemanes s. XVIII. Siglo XIX. KUNZ (...)», [En:] *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núm. catálogo: 9731, p. 846; Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 862 (fig. 853); Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 79 (il.), 80; Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: *en proceso de catalogación*, signatura: DIB/15/85/13; (diciembre 2012); [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371; Dariusz Dolański, Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793), Zielona Góra, 1993, p. 91 (nr 238);

³ Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 113, 115 (fig. 124), 129 (nota 15);

⁴ [Nota:] La cronología propuesta por la autora del presente estudio;

⁵ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 115 (fig. 124);

⁶ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 9731, pp. 846-847;

⁷ *Ibidem.*, núm. catálogo: 9731, p. 846;

⁸ Biblioteca Nacional, *op. cit.*, signatura: DIB/15/85/13; (diciembre 2012);

Datos generales y estudio de la obra

La obra procede de la *Colección Madrazo* que fue reunida por José de Madrazo y Agudo (†1859). Tras su muerte la colección fue dividida en ocho lotes y pasó en herencia a sus hijos. Uno de los lotes, en posesión de Cecilia Madrazo y Kuntz (†1853), fue heredado por su hijo, Isidoro Gil y Madrazo (†1886), “de cuyo hermano consanguíneo [hermano de padre] D. Álvaro Gil y Albacete, nuestro compañero, pudo adquirirlo la Biblioteca en 1899”⁹. José de Madrazo y Agudo se casó en 1809¹⁰ con la hija de Tadeusz Kuntze, Maria Elizabetha Juliana (1785-†1863, en Madrid), al mudarse a España en 1820¹¹, el artista español pudo llevar de Roma la obra de su suegro, también los gouaches que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.

A principios del siglo XX, el gouache fue catalogado como *dibujo alemán del siglo XIX*, en el apartado dedicado al artista con el apellido «KUNZ» sin indicar su nombre, con el número 9731, como obra del “cuñado de D. José Madrazo”¹². Por lo tanto, se podría tratar de uno de los cuatro hermanos varones de Maria Elizabetha Juliana. Sin embargo, dos de ellos murieron de niños¹³, antes del nacimiento de Maria Elizabetha. *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor* es el único de los tres gouaches en el que aparece una firma caligrafiada a lápiz, *Kunz ft. R (Kunz facit Roma)*. Parece que se trata de una firma sobrepuesta en un espacio borrado de inscripciones anteriores. La firma no es ni de Tadeusz ni de Pedro y debió de ser caligrafiada en el siglo XIX porque entonces se consideró que el gouache era de un hijo de Tadeusz, Pedro Kuntze

⁹ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, p. 7;

¹⁰ Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 294; Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 367; Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 115-116 (nota 45);

¹¹ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Baptisatorum*, IX, (1779-1790), p. 112, núm. 1004, [En:] Marian Wnuk, *op. cit.*, pp. 115-116 (notas 44-45);

¹² Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 9731, pp. 846-847;

¹³ Marian Wnuk, *op. cit.*, pp. 115-116 (notas 34, 39);

y Valentini (1793-1863). El autor del *Catálogo* se refería a Pedro Kuntze y Valentini, que nació en Roma, el 13 de febrero de 1793¹⁴, sería pintor y viviría en España. Por consiguiente, al catalogar como la obra de Pedro Kuntz, Barcia«Catálogo...», *op. cit.*, situaba erróneamente su cronología en el siglo XIX. Sin embargo, el gouache DIB/15/85/13 sigue registrado erróneamente en la Biblioteca Nacional como obra de Pedro Kuntz y Valentini, y se encuentra en proceso de catalogación. El gouache hasta ahora no ha sido expuesto¹⁵. Se trata de una obra original de Tadeusz Kuntze, pintada en Roma, hacia 1756.

Descripción de la escena

En el *Catálogo* (1906) aparece solamente el título de la escena, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, sin una descripción detallada¹⁶. Sin embargo, la obra igual que los otros dos gouaches (DIB/15/85/14); DIB/15/85/15) de la Biblioteca Nacional de Madrid, forma parte de una serie mitológica más amplia. Kuntze representa la escena de forma muy fiel y detallista, un tema narrado por Homero, en el *Canto XXIV*, de la *Iliada*¹⁷. Incluso los fondos están representados con muchos detalles, se pueden ver los paisajes marinos con las naves donde pasan la noche las tropas griegas. En el centro de la escena se encuentra Aquiles, conduciendo su carro de “veloces caballos”, arrastrando el cadáver de Héctor, atado por los tobillos, alrededor de la “tumba en la que yace el Menecíada”¹⁸.

La actividad artística de Tadeusz Kuntze y el gouache *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor* (DIB/15/85/13)

¹⁴ *Ibidem.*, pp. 115-116 (nota 47);

¹⁵ Biblioteca Nacional ..., *op. cit.*, signatura: DIB/15/85/13; (diciembre 2012);

¹⁶ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 9731, p. 846;

¹⁷ Homero, *Iliada*, edición de Oscar Martínez García, Madrid, 2011, Canto XXIV, vv. 1-22;

¹⁸ *Ibidem.*, Canto XXIV, vv. 1-22;

La versión representada por Kuntze está inspirada en la interpretación de Gavin Hamilton, que pasó medio siglo en Roma, hasta su muerte en 1798¹⁹. Los lienzos dedicados a la guerra de Troya pintados por Hamilton, se popularizaron gracias a Domenico Cunego quien hizo su versión en grabado (1766) con el mismo título²⁰. Otra versión del lienzo de Hamilton, fue grabada por Robert Laurie, en *mezzotinta*, c.1750-1775, y se conserva en The British Museum²¹.



Gavin Hamilton, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, grabado por Robert Laurie, c.1750-1775, The British Museum;

[Foto en:] <http://www.britishmuseum.org/>

¹⁹ Ian Chilvers, «Hamilton, Gavin», [En:] *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford, 2004, p. 326, [En:] <https://books.google.de/>; (julio 2015);

²⁰ Gian Luca Kannès, «CUNEGO, Domenico», [En:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31, (1985), [En:] <http://www.treccani.it/>; (julio 2015);

²¹ Robert Laurie, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, mezzotinta, c.1750-1775, según Gavin Hamilton, *The British Museum*; [Foto en:] <http://www.britishmuseum.org/>; (julio 2015);

Sin embargo, esa escena de violencia descrita por Homero, y narrada en pintura por Kuntze, no es tan estremecedora, en comparación con la obra de Hamilton, la imagen es más “amable”, apta para ser expuesta en un espacio doméstico sin causar terror. Aquiles pisa el casco de Héctor pero su postura está llena de nobleza y orgullo, no de odio. Mientras que el cadáver de Héctor atado, no está desfigurado, no tiene signos físicos de violencia o de sufrimiento. Kuntze pudo inspirarse también en la obra de Pietro Testa (1611-1650), discípulo de Domenichino y Pietro da Cortona. Gran parte de la producción artística de Testa estuvo dedicada a los dibujos e incisiones, mayoritariamente en la técnica de *aguafuerte*. En su obra gráfica y pictórica, de gran originalidad compositiva, predominaba el componente dramático, en la representación de los temas filosóficos, alegóricos o de mensaje moral, cuya base era el mundo clásico²². En el aguafuerte *Aquiles arrastra el cuerpo de Héctor*, 1648, del Museo de Arte, en Cleveland²³, se puede ver mucha cercanía entre la obra de Testa y Kuntze, en ambas predomina el profundo estudio del tema, con una base teórica, literaria y arquitectónica, que permitía a representar la escena con cierto distanciamiento, y transmitir la verdad histórica, pero al mismo tiempo demostrar el talento para construir la escenografía, con los paisajes de monumentos y las figuras. Ninguno de los dos artistas, ni Testa, ni Kuntze, explora los sentimientos, ni juzga la moral de los héroes, sino transmite una verdad histórica narrada por Homero.

²² VV.AA, «Tèsta, Pietro, detto il Luchesino», [En:] Enciclopedia *on line*, [En:] <http://www.treccani.it/>; (julio 2015);

²³ Pietro Testa, *Aquiles arrastra el cuerpo de Héctor*, 1648, The Cleveland Museum of Art, [Foto en:] www.clevelandart.org; (julio 2015);



Pietro Testa, *Aquiles arrastra el cuerpo de Héctor*, 1648, The Cleveland Museum of Art;

[Foto en:] www.clevelandart.org

La composición del gouache *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor* es muy similar a los otros dos trabajos dedicados al ciclo homérico, de la Biblioteca Nacional de Madrid (DIB/15/85/14; DIB/15/85/15). También aparecen algunos motivos como los niños en la torre o el marco original pintado de color azul cobalto, que lo relacionan con *San Nicolás de Bari*, D07832, del Museo Nacional del Prado. Fiel a su estilo pictórico, Kuntze introduce los paisajes arquitectónicos, unas vistas casi románticas, en las que se puede encontrar la influencia de las *vedute* arquitectónicas de Pannini, de los grabados de Piranesi o de Robert. No obstante, predomina en el trabajo de Kuntze cierta austeridad y corrección académica propia de Batoni o Corvi, al retratar los soldados y al introducir las arquitectónicas monumentales con torres, igual que en otras obras suyas, la *Apoteosis de san Agustín*, en la iglesia de la Santísima

Trinidad, en Soriano nel Cimino o en *La limosna de santo Tomás de Villanueva*, en la iglesia de Santo Stefano, en Cave di Palestrina.

Al estudiar el gouache, DIB/15/85/13, hay que referirse al lienzo *La muerte de Príamo*, firmado por *TÆDEUS KUNTZE F. ROMA 1756*, que ha sido recientemente comprado para el Museo del Castillo Real de Wawel.



Tadeusz Kuntze, *La muerte de Príamo*, 1756, Museo del Castillo Real, Wawel

[Foto en:] <http://www.koneser.krakow.pl/kuntze/images/kuntze.jpg>

La obra conservada en Cracovia se puede considerar la continuación de la tragedia del rey troyano, narrada en los tres gouaches de Madrid, dado que tanto los gouaches como el óleo, dedicados al ciclo troyano, unen las mismas soluciones compositivas, el fuerte escorzo del cadáver de Héctor y de Polixena;



Héctor; Polixena

Tadeusz Kuntze, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, detalle, h.1756, Biblioteca Nacional, Madrid

Tadeusz Kuntze, *La muerte de Príamo*, detalle, 1756, Museo del Castillo Real, Wawel;

[Foto en:] <http://www.koneser.krakow.pl/kuntze/images/kuntze.jpg>

Las posturas de los soldados y de Neoptolemos, también la disposición de diversos objetos en el primer plano. Sin duda estos cuatro trabajos de Kuntze, forman parte del mismo ciclo homérico, pensado como un conjunto. Dado que el lienzo está firmado y fechado en Roma, la cronología de los gouaches debe ser la misma, el año 1756.

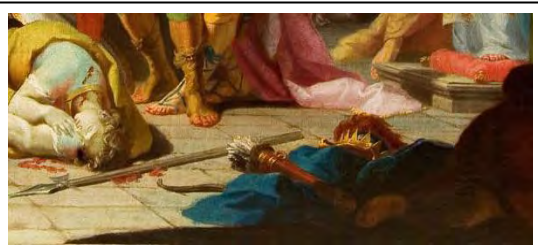


Soldados; Neoptolemos

Tadeusz Kuntze, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, detalle, h.1756, Biblioteca Nacional, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *La muerte de Príamo*, detalle, 1756, Museo del Castillo Real, Wawel;

[Foto en:] <http://www.koneser.krakow.pl/kuntze/images/kuntze.jpg>



Los objetos en el primer plano

Tadeusz Kuntze, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, detalle, h.1756, Biblioteca Nacional, Madrid;

Tadeusz Kuntze, *La muerte de Príamo*, detalle, 1756, Museo del Castillo Real, Wawel;

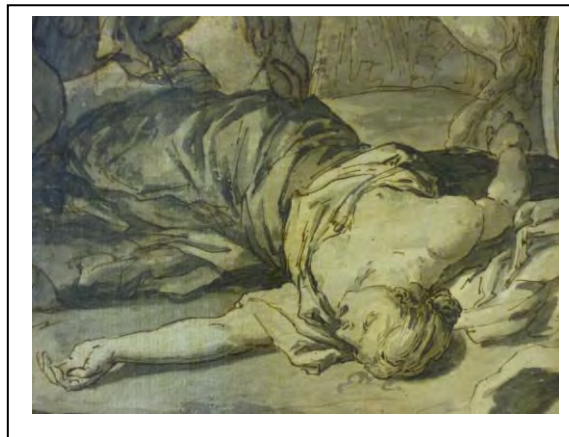
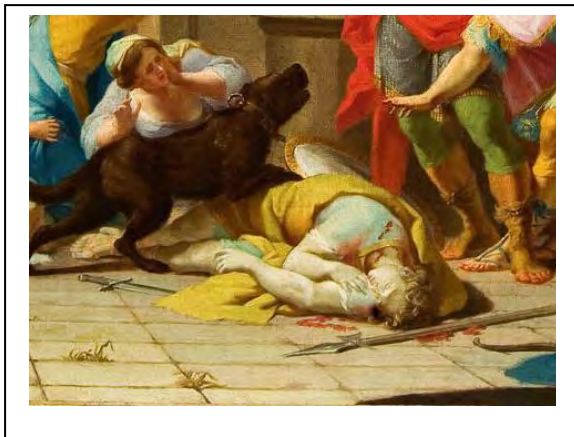
[Foto en:] <http://www.koneser.krakow.pl/kuntze/images/kuntze.jpg>

Sin embargo, hay que referirse también a un trabajo más dibujado con tinta agrisada y parda, pluma negra, preparado a lápiz, conservado en el Museo Nacional del Prado, titulado *Escena de batalla* (D07864), registrado como un *Anónimo italiano*, del siglo XVII, procedente de la *Colección Madrazo* (Familia Daza-Campos, Madrid)²⁴. La escena narra la entrada en Troya de las tropas aqueas lideradas por Neoptolemos y la muerte de Polixena, la hija de Príamo. La postura de la princesa es idéntica que en el lienzo *La muerte de Príamo*, firmado por Kuntze, conservado en el Museo de Wawel. Considero que el dibujo del Prado, D07864, también es de Kuntze y debe fecharse hacia 1756. Su título debería referirse a la escena representada y sería más correcto, *La muerte de Polixena*. Se trata de un dibujo preparatorio para el ciclo de Troya, cuyos tres gouaches se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid y un lienzo en el Wawel.



Tadeusz Kuntze, *La muerte de Polixena* (D07864), h. 1756, Museo Nacional del Prado;
[Catalogado como:] *Anónimo italiano, Escena de batalla* (D07864), s. XVII, Colección
Madrazo, Familia Daza-Campos, Madrid;

²⁴ Museo Nacional del Prado. Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: D07864; (septiembre 2012);



Tadeusz Kuntze, *La muerte de Príamo*, detalle, 1756, Museo del Castillo Real, Wawel;

[Foto en:] <http://www.koneser.krakow.pl/kuntze/images/kuntze.jpg>

Tadeusz Kuntze, *La muerte de Polixena*, detalle, D07864, h. 1756, Museo Nacional del Prado;

[Catalogado como:] **Anónimo italiano, *Escena de batalla* (D07864), s. XVII, Colección Madrazo, Familia Daza-Campos, Madrid;**

Finalmente se debe señalar una obra más que se relaciona directamente con el gouache *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, DIB/15/85/13, actualmente atribuida al neerlandés Frans de Jong, *Achilles schleift die Leiche Hektor*, 1705, (GK 464), de Museumslandachft Hessen Kassel (MHK)²⁵. Sin embargo, a lo largo de los últimos cuarenta años el lienzo ha tenido cuatro autores diferentes.

²⁵ Tadeusz Kuntze, *Achilles schleift die Leiche Hektors*, GK 464, atribuido a Jong, Frans de, gest. vor 1705, [Foto en:] <http://altmeister.museum-kassel.de/> Online-Kataloge; (julio 2015);



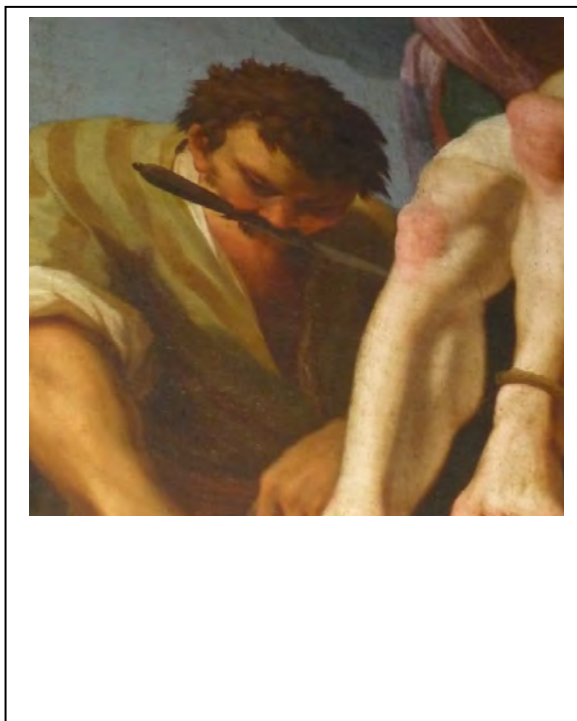
Tadeusz Kuntze (¿y otros?), *Achilles schleift die Leiche Hektors*, h.1756, Museumslandschaft Hessen Kassel (MHK);

[Foto en:] <http://altemeister.museum-kassel.de/> Online-Kataloge; (julio 2015);

En 1976, Federico Zeri consideró que su autor era François Perrier (1590-1650), quien pintó el cuadro dentro del clasicismo francés, mientras que en “una nota anónima *sul verso della fotografia*” la obra se atribuía a Bertholet Flemalle (1614-1675)²⁶, un artista barroco flamenco. Posteriormente, Erich Schleier subrayó que el lienzo por su claridad, el frescor en el colorido, es cercano al estilo de Gérard de Lairesse (1640-

²⁶ <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/>; (julio 2015);

1711)²⁷, un artista holandés del barroco clasicista, de gusto académico y discípulo de Bertholet Flemalle.



**Tadeusz Kuntze (¿y otros?), *Achilles schleift die Leiche Hektors*, detalle, h.1756
Museumslandchaft Hessen Kassel (MHK);**

[Foto en:] <http://altemeister.museum-kassel.de/> Online-Kataloge; (julio 2015);

**Tadeusz Kuntze, *El martirio de san Bartolomé*, detalle, h.1765, Iglesia de San Andrés
Apóstol, Veroli.**

Sin embargo, tras el análisis detallado del lienzo de Kassel se ha podido ver que la pintura fue modificada. Se puede presentar una hipótesis en la que, en un primer momento, Kuntze (?) pintaría una versión al óleo del tema *Aquiles arrastra el cadáver*

²⁷ Frans de Jong, *Achilles schleift die Leiche Hektor*, GK 464, *Kommentare*, [En:] <http://altemeister.museum-kassel.de/>; (julio 2015);

de Héctor, igual al proyectado en el gouache de la Biblioteca Nacional de Madrid, DIB/15/85/13. Algunos fragmentos de la versión original todavía se pueden ver en las corazas metálicas, por debajo de los hábitos de los “sabios”, en el lado izquierdo de la composición. También el soldado detrás del caballo lleva una coraza para el tronco y el casco de alto penacho, tal como lo diseñaría para la primera versión Kuntze. Del lienzo GK 464, desapareció Aquiles, y solamente queda un soldado que conduce el carro de oro, con el rescate del rey Príamo para recuperar el cuerpo de su hijo. Sin duda, el lienzo tuvo “una segunda mano”, quizás haya sido recortado porque también falta la parte derecha de la escena, donde Kuntze siempre ubicaba en el primer plano las figuras y diferentes objetos. Las modificaciones se ven no solamente en el soldado “sin una pierna” sobre el carro, también en las dos figuras masculinas a la izquierda de la composición que gesticulan emocionadas. Dichos hombres vestidos como apóstoles o filósofos antes eran soldados griegos. La cabeza de uno de ellos, todavía recuerda las cabezas pintadas por Kuntze en *El martirio de san Bartolomé*, en la iglesia de San Andrés Apóstol, en Veroli. Por ello considero que el lienzo GK 464, fue pintado inicialmente por Kuntze, posteriormente fue modificado, por otro artista o quizás por el mismo Kuntze para hacer un tema diferente, por ejemplo, una escena de martirio de un santo. El cuadro tiene además un elemento más, muy característico para Tadeusz, la cabeza de un niño moreno, algún hijo del pintor, que aparece retratado en sus trabajos. Finalmente quiero señalar que el título del lienzo *Achilles schleift die Leiche Hektor*, no es correcto porque el tema inicial de la obra fue modificado.

Bibliografía sobre *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Barcia, Ángel M. de, «Catálogo de dibujos alemanes s. XVIII. Siglo XIX. KUNZ (...)», [En:] *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núm. catálogo: 9731, p. 846;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 861, 862 (fig. 853);

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 91 (nr 238);

Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 79 (il.), 80;

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 113, 115 (fig. 124), 129 (nota 15);

Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: *en proceso de catalogación*, signatura: DIB/15/85/13; (diciembre 2012);



IX.2.3.- Tadeusz Kuntze, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, h.1756

Biblioteca Nacional, Madrid

Título: *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*¹; *Príamo delante Aquiles*²; *Príamo reclama a Aquiles el cuerpo de Héctor*³;

Fecha: h.1756⁴; h.1770⁵; XIX⁶;

Técnica: gouache (tempera), las medidas de la pintura: 444 mm (alto) x 700 mm (ancho); las medidas junto con el marco pintado: 474 mm (alto) x 730 mm (ancho); sobre papel verjurado (no se puede ver la filigrana). El marco original pintado de color azul cobalto. Preparado a lápiz, albayalde, pluma marrón, aguada amarilla, gris, verde y marrón. El gouache está pegado sobre otro soporte de papel;

Localización de la obra: España. Madrid. Biblioteca Nacional. N° catálogo: 9732⁷; DIB/15/85/15⁸;

Datos generales y estudio de la obra

¹ Ángel M. de Barcia, «Catálogo de dibujos alemanes s. XVIII. Siglo XIX. KUNZ (...)», [En:] *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núm. catálogo: 9732, p. 846; Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 859; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371; Dariusz Dolański, Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793), Zielona Góra, 1993, p. 91 (nr 240); Jaume Socias Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 80-81 (il.); Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: *en proceso de catalogación*, signatura: DIB/15/85/15; (diciembre 2012); [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, p. 862 (fig. 854);

³ Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 113, 115 (fig. 125), 129 (nota 15);

⁴ [Nota:] La cronología propuesta por la autora del presente estudio;

⁵ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 115 (fig. 125);

⁶ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 9732, pp. 846-847;

⁷ *Ibidem.*, núm. catálogo: 9732, p. 846;

⁸ Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: *en proceso de catalogación*, signatura: DIB/15/85/15; (diciembre 2012);

La obra procede de la *Colección Madrazo* que fue reunida por José de Madrazo y Agudo (†1859). Tras su muerte la colección fue dividida en ocho lotes y pasó en herencia a sus hijos. Uno de los lotes, en posesión de Cecilia Madrazo y Kuntz (†1853), fue heredado por su hijo, Isidoro Gil y Madrazo (†1886), “de cuyo hermano consanguíneo [hermano de padre] D. Álvaro Gil y Albacete, nuestro compañero, pudo adquirirlo la Biblioteca en 1899”⁹. José de Madrazo y Agudo se casó en 1809¹⁰ con la hija de Tadeusz Kuntze, Maria Elizabetha Juliana (1785-†1863, en Madrid), al mudarse a España en 1820¹¹, el artista español pudo llevar de Roma la obra de su suegro, también los gouaches que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.

A principios del siglo XX, el gouache fue catalogado como *dibujo alemán del siglo XIX*, en el apartado dedicado al artista con el apellido «KUNZ» sin indicar su nombre, con el número 9732, como obra de “cuñado de D. José Madrazo”¹². Por lo tanto, se podría tratar de uno de los cuatro hermanos varones de Maria Elizabetha Juliana. No obstante, dos de ellos murieron de niños¹³, antes del nacimiento de Maria Elizabetha. Posiblemente el autor del *Catálogo* se refería a Pedro Kuntze y Valentini, que nació en Roma, el 13 de febrero de 1793¹⁴, sería pintor y viviría en España. Por consiguiente, al catalogar como la obra de Pedro Kuntz, Barcia situaba erróneamente su cronología en el siglo XIX. Sin embargo, el gouache DIB/15/85/15 sigue registrado erróneamente en la Biblioteca Nacional como obra de Pedro Kuntz y Valentini, y se encuentra en

⁹ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, p. 7;

¹⁰ Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 294; Zuzanna Prószyńska, *op. cit.*, p. 367; Marian Wnuk, «Drugí okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 115-116 (nota 45);

¹¹ *Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Baptisatorum*, IX, (1779-1790), p. 112, núm. 1004, [En:] Marian Wnuk, *op. cit.*, pp. 115-116 (notas 44-45);

¹² Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 9732, pp. 846-847;

¹³ Marian Wnuk, *op. cit.*, pp. 115-116 (notas 34, 39);

¹⁴ *Ibidem.*, pp. 115-116 (nota 47);

proceso de catalogación. El gouache hasta ahora no ha sido expuesto¹⁵, se trata de una obra original de Tadeusz Kuntze, pintada en Roma, hacia 1756.

Descripción de la escena

En el *Catálogo* (1906) aparece solamente el título de la escena *Príamo pidiendo á Aquiles el cuerpo de Héctor*, sin una descripción detallada¹⁶. Igual que en el caso de los otros dos gouaches (DIB/15/85/13); DIB/15/85/14) que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, la obra forma parte de una serie mitológica más amplia, un proyecto dedicado al ciclo troyano completo. Además según Barcia “se hicieron para más en grande decorar una habitación”¹⁷. *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, DIB/15/85/15, de Tadeusz Kuntze, representa la súplica de un padre para recuperar el cuerpo de su hijo. Igual que en otros trabajos, el pintor es muy fiel al texto original de Homero, que en el *Canto XXIV*, de la *Iliada* narra aquel encuentro. La visita de Príamo transcurre en una “tienda alta”, que recuerda las grandes tiendas otomanas, mientras Aquiles y sus soldados descansan, tras el banquete, “y aunque ya ni comía ni bebía, la mesa aún seguía a su lado”. De pie y caminando, tal como lo representa Kuntze, “se movían de un lado a otro” dos soldados, Automedonte y Álcimo. En ese ambiente de tranquilidad y relajación, irrumpe el rey Príamo que abraza las rodillas y besa las manos de Aquiles, suplicándole el cadáver de su hijo que atado, tendido en el suelo apenas visto, yace en el fondo oscuro de la tienda. La atrevida súplica causa sorpresa entre todos los presentes que la expresan con los gestos de las manos¹⁸. El campamento militar, Kuntze lo representa con los elementos propios de un palacio, un candelabro de ocho brazos o la rica vajilla de oro, en el primer plano.

¹⁵ Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: *en proceso de catalogación*, signatura: DIB/15/85/15; (diciembre 2012);

¹⁶ Ángel M. de Barcia, *op. cit.*, núm. catálogo: 9732, p. 846;

¹⁷ *Ibidem.*, núm. catálogo: 9732, p. 846;

¹⁸ Homero, *Iliada*, edición de Oscar Martínez García, Madrid, 2011, Canto XXIV, vv. 468-595;

La actividad artística de Tadeusz Kuntze y el gouache *Príamo pidiendo á Aquiles el cuerpo de Héctor* (DIB/15/85/15)

En el siglo XVIII, el modelo a seguir para la representación de los temas homéricos era la figura de Gavin Hamilton que en Roma se movía en el círculo de artistas neoclásicos, como Mengs o Winckelmann. En la obra de Hamilton influyeron los autores de la Antigüedad, que el artista pudo conocer directamente gracias a su pasión arqueológica porque desde 1769 dirigía las excavaciones en Tivoli y en la Villa Adriana. La obra de Hamilton sin ser muy numerosa tuvo gran repercusión en la generación posterior de pintores como, David. La difusión y la popularidad de su obra a través de los grabados, contribuyó a la expansión del estilo neoclásico¹⁹.



Gavin Hamilton, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, 1775, Collection Tate;

[Foto en:] www.tate.org.uk

¹⁹ Ian Chilvers, «Hamilton, Gavin», [En:] The Oxford Dictionary of Art, Oxford, 2004, p. 326, <https://books.google.de>; (julio 2015);

El italiano Domenico Cunego pintor y grabador, hizo los grabados del ciclo homérico restituyendo una serie ideal de cuadros pintados por Hamilton, entre 1760 y 1775. Uno de ellos, estaba dedicado a la escena, *Príamo pidiendo el cuerpo de Héctor*, 1778²⁰. Tanto en la obra de Hamilton (Collection Tate)²¹, popularizada por el grabado de Cunego (*Hunterian Art Gallery*, de la Universidad de Glasgow)²², como en la de Kuntze (DIB/15/85/15), se pueden ver las corrientes neoclásicas incluso algunos tintes románticos.



Gavin Hamilton, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, 1775, grabado por Domenico Cunego, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow;

[Foto en:] www.huntsearch.gla.ac.uk

²⁰ Gian Luca Kannès, «CUNEGO, Domenico», [En:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31, (1985), [En:] <http://www.treccani.it/>; (julio 2015);

²¹ Gavin Hamilton, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, 1775, Collection Tate, [Foto en:] www.tate.org.uk; (julio 2015);

²² Gavin Hamilton, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, 1775, grabado por Domenico Cunego, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow; [Foto en:] www.huntsearch.gla.ac.uk; (julio 2015);

Kuntze formado en los talleres de la *Accademia* cuidaba en sus trabajos, la pureza de las líneas, la simetría y la proporción. Sin embargo, se puede observar en su obra, el decorativismo del arte rococó que tiende a la sencillez. Si se compara ambas obras, la de Hamilton, uno de los precursores del Neoclasicismo, y la de Kuntze, llamado “el último pintor rococó en Roma”²³, no hay entre ellas un precipicio estilístico. Porque cambiaba el estilo del artista polaco, también sensible a las corrientes neoclásicas en Roma, no las rechazaba, las moldeaba de acuerdo con el gusto propio y el de sus clientes.

Los cambios de su arte se pueden observar en los lienzos dedicados a los temas de la Antigüedad clásica. En primer lugar, dos lienzos conservados en el Museo Nacional de Varsovia, *La Fortuna* (1754/1755(?)) y su pareja, *La Abundancia* (1754/1755(?)), de la colección de Stanisław August Poniatowski. En la *La Fortuna* se podrían ver las reminiscencias de Domenichino, de Guido Reni, el pintor clasicista boloñés, en la construcción de figuras y, sobre todo, de Benefial en la culminación de emociones del grupo que se encontraba a los pies de la Fortuna, expresados en sus gestos, sufrimientos y pasiones.

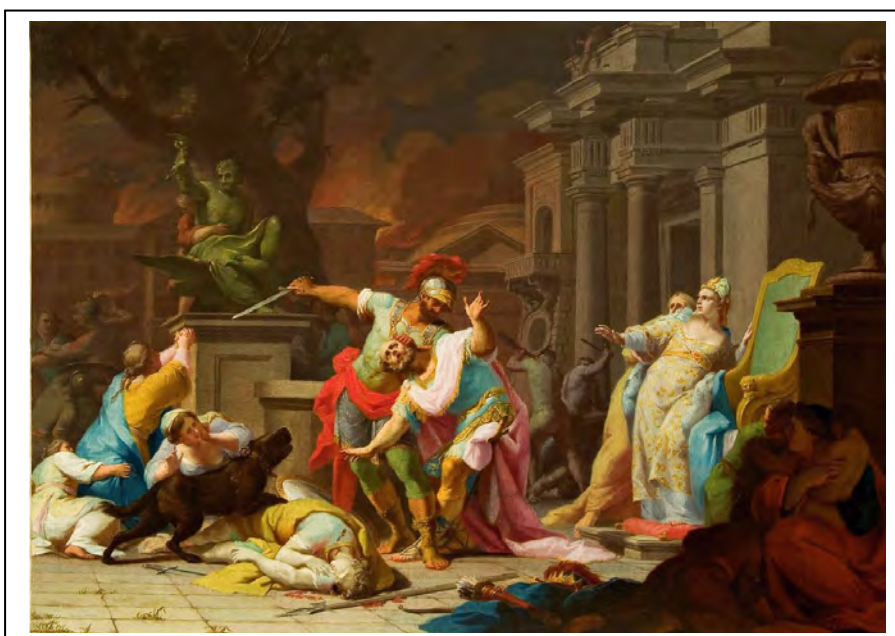


Tadeusz Kuntze
***La Fortuna*,**
h.1754, Museo
Nacional de
Varsovia

²³ Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, pp. 92-108;

El artista había escogido como modelo *el Himno a la Fortuna de Anzio (O diva, gratum*, de Horacio) la señora del mar y el temor de los navegantes. La Fortuna que daba el título al cuadro, ocupaba el centro de la composición y estaba girando sobre una esfera, el símbolo de la inestabilidad. El movimiento giratorio en el que parecía envuelta, aludía al simbólico rueda de la fortuna, igual que sus ojos vendados porque según Apuleyo, la Fortuna era “ciega sin ojos”, y podría tratar con benevolencia o maldad a los hombres²⁴.

El siguiente paso en la carrera artística de Kuntze hacia el Neoclasicismo podrían ser los tres gouaches de Madrid y el lienzo *La muerte de Príamo*, firmado por *TÆDEUS KUNTZE F. ROMA 1756*, en el escudo dorado, igual que en el lienzo, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, de la iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, en Castelmassimo, firmado *TADÆUS KUNTZE P.*, en el borde del escudo militar. *La muerte de Príamo* era una obra de Kuntze totalmente desconocida por los investigadores, hasta su compra en 2012 para el Museo del Castillo Real de Wawel, en Cracovia, y que se puede considerar la continuación de la tragedia del rey troyano, que muere a manos de Neoptolemos, el hijo de Aquiles.



Tadeusz Kuntze, *La muerte de Príamo*, 1756, Museo del Castillo Real, Wawel;

[Foto en:]
<http://www.koneser.krakow.pl/kuntze/images/kuntze.jpg>

²⁴ Maciej Lorek, *Życie...*, op. cit., p. 284; Zuzanna Prószyńska, op. cit., p. 367; Władysław Kopaliński, «FORTUNA», [En:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 2001, p. 292;

Igual que en la *Despedida de Héctor y Andrómaca*, la escena transcurre en el exterior, a la entrada del palacio, en la ciudad de Troya, cuyas casas y monumentos queman y destruyen los aqueos. Neoptolemos viste túnica corta con coraza de piel y placas metálicas para el tronco, lleva el casco metálico con la visera levantada. Kuntze narra el momento cuando Príamo con el atavío real de militar, en la coraza y con la espada, está a punto de recibir el golpe mortal. A los pies de su trono, en el suelo se encuentran sus insignias reales, el escudo, el casco con corona, la lanza, además de una aljaba con flechas y un arco.

Una composición similar del primer plano, aparece en el lienzo de la iglesia de San Pedro, San Pablo y la Virgen María, en Castelmassimo, donde a los pies del santo, se encuentran las armas militares, procedentes del ámbito oriental otomano, un escudo tipo *kalkan*, con la parte central convexa, utilizado por los soldados otomanes, persas, mogoles, pero también por los ejércitos polacos y húngaros, en diferentes batallas²⁵, una honda, un carcaj con flechas y un cañón. En el lienzo de Cracovia el artista retrató la reina Hécuba, la esposa de Príamo y la madre de Héctor, vestida como una reina con una diadema en la cabeza. La perra negra que mira aullando al rey Príamo es una referencia legendaria a la transformación de Hécuba en perra, por los dioses que se apiadarían de ella, al oír sus lamentos en la tumba de su hijo mayor, Polidoro en el cabo Kynos-Sema (*trad.* tumba de perro)²⁶.

En el primer plano, en el lado derecho del lienzo, los hijos del rey se abrazan asustados. La misma solución compositiva, hay en los tres gouaches de la Biblioteca Nacional, en la *Despedida de Héctor y Andrómaca*, aparecen dos mujeres con niños igual que en el fresco *La Multiplicación de los Panes y los Peces* (h. 1777) del refectorio en el convento agustino, en Genazzano; la figura del soldado que recoge del suelo las insignias militares de Héctor en *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*; y la figura del soldado de pie junto a la vasija dorada para el banquete de Aquiles, en *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*. De tal manera se puede ver que los tres trabajos de Kuntze de la Biblioteca Nacional, se pueden relacionar con el lienzo de

²⁵ <http://www.muzeumwp.pl/emwpaedia/kalkan.php>; (noviembre 2013);

²⁶ Władysław Kopaliński, «HEKABE», [En:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 2001, p. 364;

Wawel, que coinciden en la composición y en el tema, y permiten indicar su cronología. Igual que los gouaches, también el lienzo está pensado en cada detalle, tanto las escenas principales, como los segundos planos, con las figuras luchando, las arquitecturas monumentales con frontones y columnas, árboles o las vistas de la ciudad de Troya en llamas, representadas con tonos monocromos. El lienzo *La muerte de Príamo* sin duda tenía un proyecto realizado en la técnica de gouache como los que se conservan en Madrid.

A lo largo de su actividad pictórica, Kuntze dedicó muchos trabajos a los temas relacionados con la Antigüedad, en ellos se puede observar su camino hacia el arte Neoclasicismo. La decoración del comedor antiguo, en la primera planta en el Casino Stazi (Locanda Martorelli), en Ariccia, redescubierta en los años veinte del siglo pasado, por Maciej Loret, comprende el ciclo de nueve frescos con escenas mitológicas, dedicadas a la *Historia de Hipólito*²⁷, hijo de Teseo y amazona Antíope. Se trata de: *La partida de Teseo a la guerra*; *La escena de batalla*; *Las tentaciones de Hipólito*; *El regreso de Teseo*; *La muerte de Hipólito*; *La resucitación de Hipólito*; *La caza de Diana*; *La ofrenda a Diana* y *La conversación de Teseo con Fedra*. Prószyńska como la fecha de la ejecución de los frescos propuso el año “alrededor de 1780”²⁸. Sin embargo, considero que es una cronología demasiado tardía y las fechas, 1770-1771, que aparecen en la página oficial de la *Locanda Martorelli*²⁹ son más acertadas. Los frescos del *Casino Stazi*, en Ariccia igual que los trabajos de Robert o Piranesi, ilustran los paisajes arquitectónicos con esculturas clásicas, son unas vistas de inspiración pompeyana e influidas por las *vedute* arquitectónicas de Pannini.

²⁷ Maciej Loret, «Prace dekoracyjne T. Kuntzego w Italji», [En:] *Tygodnik Ilustrowany*, 1er semestre, núm. 12, Warszawa, 1929, p. 223; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 28-29, 58-65 (figs. 24-31); Maciej Loret, *Życie...*, op. cit., pp. 291-292, 321-324 (figs. 19-22);

²⁸ Zuzanna Prószyńska, op. cit., p. 371;

²⁹ <http://www.tuariccia.it/tuariccia/turismo/da-vedere/monumenti/473-locanda-martorelli>; (julio 2015);



Tadeusz Kuntze, *Historia de Hipólito*, Casino Stazi (Locanda Martorelli), Ariccia;

[Foto en:] <http://www.tuariccia.it/tuariccia/turismo/da-vedere/monumenti/473-locanda-martorelli>; (julio 2015)

Schleier considera que en los gouaches de la Biblioteca Nacional ha desaparecido el elemento *guiaquintesco* y Kuntze “se movía en la dirección de un neoclasicismo sentimental, al estilo de Greuze”³⁰, sin embargo, al indicar la cronología más temprana, alrededor al año 1756, todo habría que verlo desde una nueva perspectiva. En los trabajos posteriores de Kuntze, de los años sesenta y setenta del siglo XVIII, la huella de Corrado volvería con toda su fuerza. Quizás Giaquinto no estuviera “tan presente” en el ciclo de Troya dado que el pintor molfetés se encontraba desde 1753 trabajando en Madrid, mientras que el artista polaco en Roma exploraba nuevos caminos artísticos.

³⁰ Erich Schleier, «Inediti...», *op. cit.*, pp. 859, 861;

Bibliografía sobre *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor* de Tadeusz Kuntze (orden cronológico)

Barcia, Ángel M. de, «Catálogo de dibujos alemanes s. XVIII. Siglo XIX. KUNZ (...)», [En:] *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núm. catálogo: 9732, p. 846;

Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 859, 861, 862 (fig. 854);

Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371;

Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 91 (nr 240);

Jaume Socías Palau, «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994, pp. 80-81 (il.);

Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 113, 115 (fig. 125), 129 (nota 15);

Biblioteca Nacional, Madrid, código de barras: *en proceso de catalogación*, signatura: DIB/15/85/15; (diciembre 2012);



IX.3.1.- Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, h.1759

Museo Nacional del Prado, Madrid

Título: *La boda judía*¹;

Fecha: h.1759²; XVIII-XIX³;

Técnica: pluma negra y tinta agrisada, aguada gris, sobre papel verjurado sin filigrana; las medidas del dibujo: 124 mm. (alto); 150 mm. (ancho);

Localización geográfica: España. Madrid. Museo Nacional del Prado;

Localización de la obra en el Museo: Edificio Villanueva (Almacén). Nº catálogo: D07682⁴.

Datos generales y estudio de la obra:

El dibujo ingresó en los fondos del museo el 21 de noviembre de 2006, como resultado de la adquisición de las colecciones de las familias Madrazo y Daza-Campos. La obra está registrada como *Anónimo. Escuela polaca*, se encuentra en proceso de catalogación, hasta ahora no ha sido expuesta ni publicada. Sin duda se trata de un trabajo original de Tadeusz Kuntze, pintado hacia 1759⁵.

Descripción de la escena

En el dibujo se representa una boda de rito judío, símbolo de alianza entre Dios y el pueblo de Israel en el Monte Sinaí, celebración que al mismo tiempo es un personal *Jom Kippur* de los novios. En la ceremonia se entremezclaban rituales y costumbres, cuyas raíces se encuentran en lo legal y lo espiritual de la tradición judía,

¹ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: D07682; [Nota:] En el estudio se ha optado por este título;

² [Nota:] La cronología propuesta por la autora de la tesis;

³ Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado, *op. cit.*, Nº catálogo: D07682;

⁴ *Ibidem.*, Nº catálogo: D07682;

⁵ *Ibidem.*, Nº catálogo: D07682;

convirtiendo la boda en una compleja transacción, durante la cual las familias acuerdan detalladamente las cuestiones financieras, los novios escuchan la *ketuba*, serie de obligaciones que deberán de cumplir a lo largo de vida matrimonial.

La boda judía se inicia con el *Kabbalat Panim*, los convites en honor a los novios, fiestas que se celebran por separado, tal como en la escena de la película *Dybuk* (dirección Michał Waszyński, 1939) donde los hombres bailan en una sala sin asistencia de las mujeres, mientras en el patio se reparte la limosna.



Los novios se ven de forma breve en la ceremonia de *badeken*, la colocación del velo, y es el único momento de la ceremonia en el que el novio acude a la fiesta de su futura esposa, para ponerle personalmente el velo, que cubrirá su cara durante toda la ceremonia de *chupa*. A continuación, el cortejo presidido por el novio se dirige al lugar donde se encuentra la *chupa*, un baldaquín ricamente adornado levantado sobre cuatro palos y abierto por los lados, que alude simbólicamente a la tienda de Abraham y Sara. La ceremonia de *chupa* se celebra al aire libre, para recordar la promesa de Dios según la cual los hijos de Abraham iban a multiplicarse como las estrellas en el cielo. En la ceremonia ambos visten de blanco, color que se refiere a la pureza, el novio lleva encima del traje el *kittel*, un largo caftán blanco, tal como se puede ver en las imágenes.



**Tadeusz Kuntze, *La boda judía*,
detalle, Museo Nacional del Prado;
Dybuk, dir. Michał Waszyński.**

Según las creencias judías, a la boda asisten los antepasados muertos, cuyo recuerdo se encarna en un baile ritual. En el baile asisten también los familiares más cercanos que forman el cortejo encabezado por los novios. En el dibujo de Kuntze los testigos están situados en la sombra de la *chupa*, se trata de una mujer con sombrero y velo, detrás de la novia y, en el lado del novio, un hombre mayor con capa larga sobre los hombros.



El baile con la Muerte

***Dybuk*, dir. Michał Waszyński.**

Durante la ceremonia se toca una música solemne, en el dibujo del Prado, los músicos están representados en el margen derecho. Se trata de un pequeño trío, compuesto por tres instrumentos, el címbalo, el violín y la pandereta. Cuando los novios ya se encuentran debajo de la *chupa*, el cantor les da la bienvenida, en nombre de todos, entonando himnos en hebreo, con la aclamación a Dios para que les dé su bendición.



La orquesta

Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, detalle, Museo Nacional del Prado;

También es una señal de que puede iniciarse, siempre debajo de la *chupa*, la ceremonia de enlace que, según la ley de la Tora, tiene dos etapas, la primera es el *kidduszin* (el compromiso matrimonial) y la segunda, el *nisu'in* (el cierre de la ceremonia de enlace). El *kidduszin* termina con la colocación de la alianza en el dedo de la novia, y el *nisu'in*, con la salida de la pareja de debajo del baldaquín, el símbolo de la unión.

Durante el acto, el rabino sujeta una copa de vino tinto (que no se puede ver en el dibujo), mientras declama la oración de gracias a Dios.



El rabino

**Tadeusz Kuntze, *La boda judía*,
detalle, Museo Nacional del Prado;**

***Dybuk*, dir. Michał Waszyński.**

En el dibujo del Prado se representa a los novios debajo de la *chupa*, mientras los músicos tocan los instrumentos, y el rabino lee las fórmulas para finalizar el enlace. A continuación los novios beberán un trago de vino y el novio colocará la alianza en el dedo de la novia proclamando las palabras: “con esta alianza me serás dada de acuerdo con la ley de Moisés e Israel”. Luego se leerá en voz alta la *ketuba*, con las obligaciones del marido frente a la mujer, que es el momento intermedio entre el *kiddushin* y el *nisu'in*. Tras la entrega del documento a la mujer, empezará la última etapa de la ceremonia, el *nisu'in*, en la que se declamará el *Szewa Brachot*, las Siete Bendiciones, mientras los invitados sostienen en la mano la copa de vino, porque la primera bendición se refiere al vino y las seis restantes al matrimonio. Kuntze retrata a algunos asistentes con la copa en la mano, como la pareja de espaldas, en el primer plano en el margen izquierdo del dibujo y el *marszelik*, el animador de la fiesta que sobresale en altura.



Los invitados y el marszelik con la
copa de vino

**Tadeusz Kuntze, *La boda judía*,
detalle, Museo Nacional del
Prado.**



La boda judía no ilustra el momento cuando el novio rompe la copa de vino. Tal como se puede ver en una postal polaca de 1939, tras beber de nuevo el vino, la copa se envuelve en tela y se coloca debajo del pie del novio, que la rompe en compañía de las aclamaciones *Mazal Tov!*



**Anónimo, *La boda judía*, postal en la
Colección de T. Wiśniewski.**

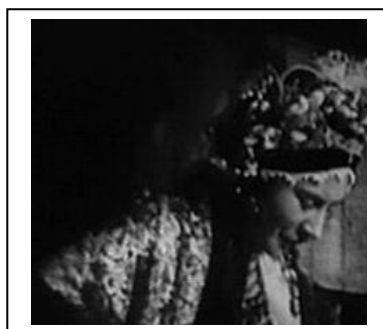
[Foto en:] Andrzej Żbikowski, *Żydzi*, Wrocław, 2004, p. 141 (il.)

Cuando termina la ceremonia de la *chupa* empieza el intercambio de presentes y el convite⁶. Los invitados visten y están peinados de acuerdo con la moda tradicional judía, se trata de una indumentaria que sobrevivió a lo largo de los siglos sin grandes cambios. El rabino lleva el caftán blanco recogido con el cinturón oscuro, el gorro con el borde de piel en su cabeza y los otros asistentes, los sombreros altos de pico, de piel.



Indumentaria tradicional del rabino y de los invitados

Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, detalle, Museo Nacional del Prado; *Dybuk*, dir. Michał Waszyński, 1937.



⁶ www.chabad.org.pl, (septiembre 2012); Andrzej Żbikowski, *Żydzi*, Wrocław, 2004, pp. 140-144; *Dybuk*, dir. Michał Waszyński, 1937;

Los invitados están distribuidos en pequeños grupos, en diferentes actitudes. Como se ha indicado anteriormente, la boda judía siempre se celebra en un lugar al aire libre, en el dibujo del Prado se desarrolla en una plaza de un pueblo pequeño, con edificios de madera. La construcción más grande, vista en el fondo, tiene el tejado a dos aguas, y destaca en altura. Podría tratarse de una sinagoga de madera, casi todas destruidas durante la segunda guerra mundial, que sobrevivieron en fotografías, la de Suchowola, Janów Sokołowski, Śniadowo o Wołpa⁷. De especial interés era la sinagoga en Suchowola, por encontrarse en el estratégico cruce de caminos entre el Este y oeste de Europa, hacia Vilna. La población practicaba diferentes religiones, católica, ortodoxa, judía y el islam. El mercado de Suchowola (celebrado hasta hoy) en el valle del Biebrza, reunía la población de toda la zona, con sus diferentes lenguas, culturas y religiones. En las antiguas fotografías las sinagogas de madera tienen la misma superposición de tejados a dos aguas y la rica decoración arquitectónica esculpida.



Las sinagogas de madera en Polonia

Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, detalle, Museo Nacional del Prado;

La sinagoga de madera, Suchowola (destruida en 1939);

[Foto en:] Andrzej Żbikowski, *Żydzi*, Wrocław, 2004, pp. 130-131 (il.).

⁷ Andrzej Żbikowski, *Żydzi*, Wrocław, 2004, pp. 130-131;



Las sinagogas de madera en Polonia

Las sinagogas de madera en Śniadowo y en Wołpa (destruidas en 1939);

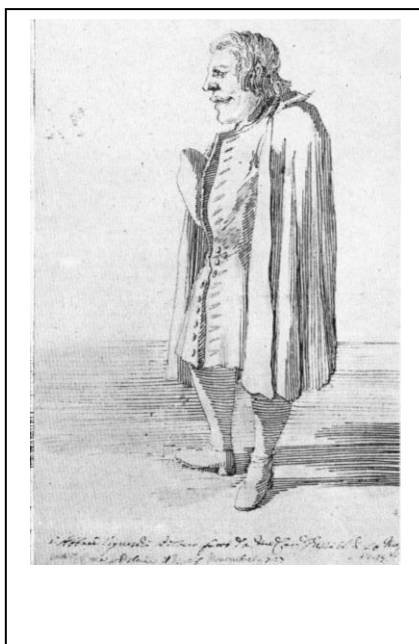
[Foto en:] Andrzej Żbikowski, *Żydzi*, Wrocław, 2004, pp. 130-131 (il);

Sin embargo, en el dibujo de Kuntze no hay ninguna indicación simbólica de que sea una sinagoga, podría tratarse por lo tanto también de una casa de oración o una construcción civil, relacionada con alguna actividad de la familia de los novios, para destacar su elevado *status* económico. En la parte este de Polonia, todavía se pueden encontrar las secaderas de madera para el tabaco, unos edificios altos, para la adecuada circulación del aire caliente, y que tienen una construcción muy similar a la representada en el dibujo.

La actividad artística de Tadeusz Kuntze como autor de las escenas de género y *La boda judía*

El dibujo del Prado tiene gran valor documental al representar de manera realista, un momento solemne de una familia judía en un pueblo polaco del siglo XVIII. El artista dedicó una importante parte de su actividad artística a las escenas de género, utilizando diferentes técnicas como, el lápiz, la tinta o la pintura. Actualmente se conservan pocos ejemplos de esa producción dispersa en diferentes colecciones privadas y museos. Sin embargo, gracias a las publicaciones anteriores a la segunda guerra mundial, sobre todo de los *gouaches* de la colección Szeptycki, se puede conocer mejor su silueta de pintor realista.

El interés y talento de Kuntze por representar las escenas de género, según Loret, permite situarle entre los destacados artistas europeos relacionados con Roma. Para encontrar los puntos de referencia, hay que relacionar sus trabajos con los pintores holandeses presentes en Roma en el siglo XVII, tales como, Piter Van Laer «*Il Bamboccio*», y sus sucesores, los llamados *bamboccianti*, como Jan Miel, Jan Both y Piter Van Bloemen, y de los italianos, Michelangiolo Cerquozzi y Antonio Amorosi. A esos artistas se les denominaba “los pintores de vistas de género”, los *vedutisti di genere*, sin embargo, Kuntze era menos barroco y expresivo que ellos, el mundo que representaba tenía carácter de instantaneidad y una forma de expresarse más directa. También en la misma corriente se inscribía, en el siglo XVIII, la obra del veneciano Pietro Longhi, artista que en su pintura de género representaba el mundo popular, *La polenta*; *Las lavanderas*, y de los salones, *La clase de geografía*; *La clase de música*, así como la de Pier Leone Ghezzi, académico di San Luca, autor de retratos a pluma, de los personajes destacados y los tipos populares como, *El abad Benedykt Gurowski* o *El reverendo Franciszek Wieniawski*.



Pier Leone Ghezzi, *El reverendo Franciszek Wieniawski*, Biblioteca Vaticana, Roma;

Pier Leone Ghezzi, *El abad Benedykt Gurowski*, Biblioteca Vaticana, Roma.

[Foto en:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 307 (figs. 3, 4).

La pintura de Ghezzi destacaba por el carácter realista y documental, la intencionada ironía y caricaturización que sobresalía en los defectos o virtudes de los retratos. Sin embargo, Loret consideraba que Ghezzi era repetitivo y finalmente aburría con sus dibujos, mientras que Kuntze siempre sorprendía y divertía, su obra era más variada y no concentrada en un solo estilo ni en los mismos temas. Mientras Ghezzi era un cronista de romanos y visitantes que llegaban a la ciudad, Kuntze ilustraba los sucesos irrelevantes de una calle, un puerto o una taberna, en un contexto realista, documental, con una lectura fácil gracias al lenguaje de gestos y una meditada escenografía.

Por otro lado, esta vertiente realista presente en su obra permite relacionarlo con Giandomenico Tiepolo. Loret veía además en Kuntze el antecedente de Bartolomeo Pinelli y de Francisco de Goya, explicaba que Kuntze anticipaba el carácter lineal de Pinelli, un autor más folclórico, tal como se puede ver en *El saltarello en Villa Borghese* o *El baile delante del templo de Diana*⁸.

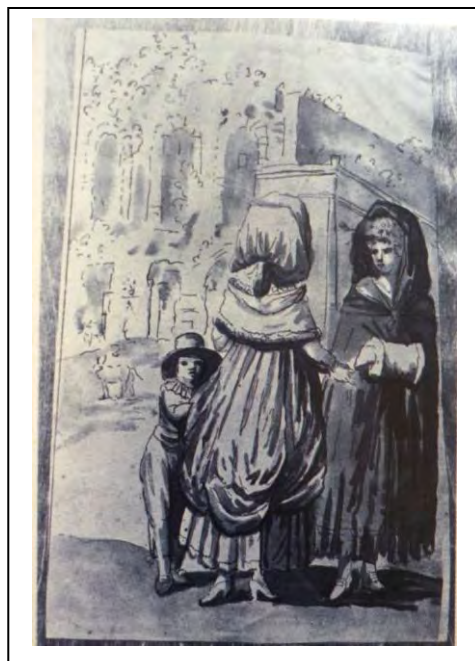


**Bartolomeo Pinelli,
Baile
delante del
templo de
Diana;**

[Foto en:]
Paola della
Pergola,
Villa
Borghese,
Roma,
1962, fig.
104
(catálogo).

⁸ Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, pp. 199-200; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 29; Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym 1930, pp. 292-293; Mattia Loret, «Un artista polacco: Taddeo Kuntze tra i decoratori della Villa Borghese», [En:] *Atti del V Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma, 1938, ed. 1942, p. 495; Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, pp. 126-128;

Al comparar el dibujo de Kuntze, *Dama(s) de paseo por el Campo Vaccino* (Colección Federico Zeri), con los trabajos dibujados veinte años más tarde por Francisco de Goya, *Maja de paseo* (1796-1797), o *Grupo de majas de paseo* (1796-1797), del Museo Nacional del Prado, se puede ver que tienen la misma inmediatez y veracidad por la forma de aproximación a la realidad cotidiana.



1. Tadeusz Kuntze, *Dama(s) de paseo por el Campo Vaccino*, Colección de Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 242 (fig. 230);

2. Francisco de Goya, *Siesta / Maja de paseo*, Álbum A, g, h, D04342, 1796-1797;

[Foto en:] Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), Nº catálogo: D04342;

3. Francisco de Goya, *Grupo de majas de paseo*, Álbum B, 28; D04182, 1796-1797;

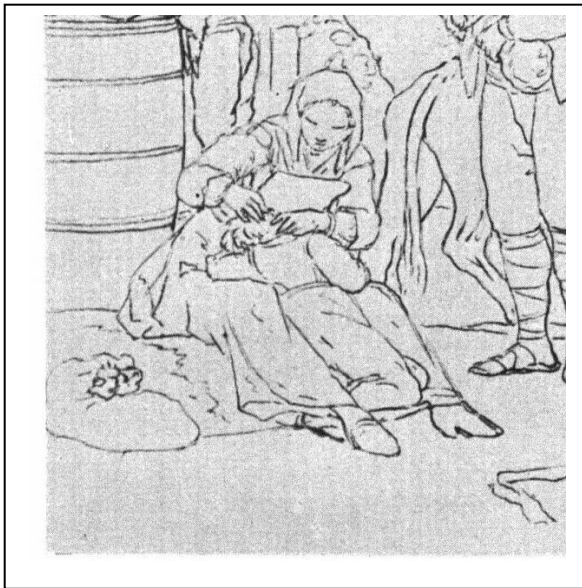
[Foto en:] Ibídem., Nº catálogo: D04182.

Según Filippa Aliberti Gaudioso, Kuntze se acercaba a la realidad partiendo de un elemento particular, de una costumbre. El artista lo acentuaba para conceder un carácter más universal a la escena, convirtiendo el tema apto para una valoración más generalizada⁹, igual que lo haría en el futuro Goya en sus obras. La vertiente moralizante y el instinto de un buen observador, en las escenas de cafés, salones o conventos eran para Kuntze solamente una excusa para transmitirnos, una enseñanza moral o una crítica social (*La visita del Monsignore; La gitana en el “Caffé degli Inglesi” en Roma; La prostituta llevada sobre un asno*), igual que lo haría Goya representando, majas, campesinos, eclesiásticos, gente marginada, en sus labores diarias o fiestas (*La cucaña; Hombres sobre zancos o Fiesta de la Sardina*) con la misma espontaneidad e inmediatez, que se puede ver en los trabajos de Kuntze.

Maciej Loret que pudo conocer la obra original de Kuntze en la colección Szeptycki, subrayaba el interés del artista polaco y su “ojo de agudo” de observador, para las escenas representadas en pequeños cuadros, con las costumbres populares, fiestas, celebraciones y mercados, donde retrataba diferentes tipos, burgueses, religiosos, vendedores, campesinos y cazadores. Otro investigador, Erich Schleier considera que Kuntze era un “especialista de las pequeñas escenas de género”¹⁰, pintor que no solamente ilustraba sino también narraba anécdotas, sin ser artificial aportaba notas de humor, como en los juegos populares, las escenas de pequeñas peleas y robos. Por otro lado, el interés por el mundo infantil, representado con gran realismo, le acercaba a los pintores españoles del siglo XVII, sobre todo representado por Murillo, un buen ejemplo es, *La familia campesina*, de la colección Zahorski, en el que la mujer quita los piojos a su hija.

⁹ Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 236;

¹⁰ Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, 1970, nr 27-29, p. 100;



Tadeusz Kuntze, *Los campesinos de Castelli Romani*, detalle
Colección Witold Zahorski;

[Foto en:] Maciej Loret,
 «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:]
Dawna Sztuka, II, Lwów,
 1939, p. 122 (fig. 2);

Las escenas de género en la producción de Kuntze también pueden inscribirse en la tradición de los *cris*. Esa denominación se relacionaba con los gritos con los que los artesanos y artistas que exponían en las calles sus trabajos anunciaban su venta al público. En el siglo XVII en Francia ya se describían con el nombre *cris* los grabados ilustrativos de diferentes oficios con sus respectivas herramientas, aunque el fenómeno tuvo su auge en el siglo siguiente. En el ámbito romano, Kuntze fue uno de los primeros artistas que promovieron ese tipo de representaciones y pudo inspirarse para ello en los trabajos del veneciano Gaetano Zompini, inventor y autor de un ciclo de sesenta aguafuertes, basados en sus dibujos, «Le Arti Veneziane che vano atorno per Cità, Inventate et Intagliate da me, G.Z. (1754)». Dzieciołowski considera que los *gouaches* de Kuntze fueron posiblemente destinados para ser grabados¹¹, no obstante, no se conoce ni un solo grabado de Kuntze. Algunos *gouaches* podrían estar relacionados con la producción de cartones de tapices por su carácter lúdico. Sobre la importancia que le prestaba Kuntze puede testimoniar la nota que se publicó en *Giornale delle Belle Arti* el 28 de septiembre de 1788, en la página 248 del periódico se anunciaba que «Signor Taddeo Kuntze, pittore assai noto per la varietà e buon gusto di molte sue fatiche a Roma» publicaría en breve un álbum con aguafuertes que

¹¹ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 239, 243», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, pp. 281-283;

representan las ceremonias papales; se avisaba al mismo tiempo sobre un artista falsificador anónimo que tenía en su posesión dibujos de Kuntze y que podría copiarlos y propagarlos¹².

La boda judía se puede incluir en el grupo de escenas de género, Kuntze se traslada con la misma facilidad narrativa, a una calle romana, que a una plaza de un pobre pueblo polaco para narrar un acontecimiento solemne de una familia, con la inmediatez propia de su arte. La forma en que se narra el tema recuerda las escenas romanas de Kuntze de la década de los setenta del siglo XVIII, por ejemplo, *El Predicador* o *El juego callejero*, ambos dibujos en el Museo Nacional de Varsovia, por los fondos arquitectónicos, la composición con varias diagonales, la disposición de figuras en pequeños grupos, la importancia del primer plano, el interés por el mundo infantil y una narración detallada.



Tadeusz Kuntze, *El Predicador*, Museo Nacional, Varsovia

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. LII.

¹² Maciej Lorent, *Życie... op. cit.*, pp. 294, 369 (nota 31);



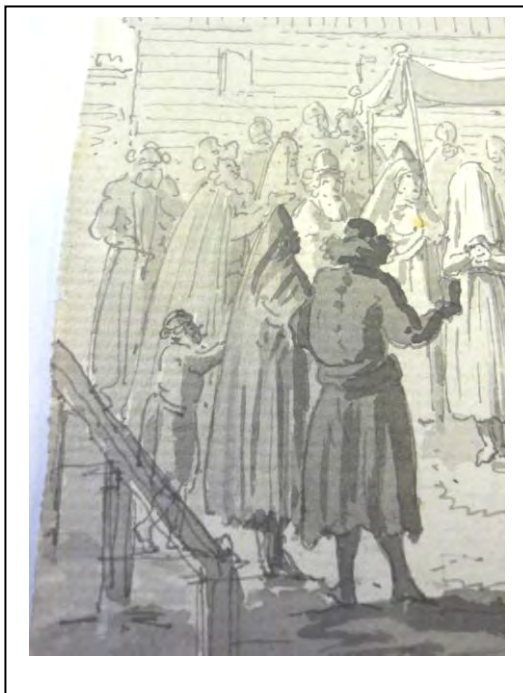
**Tadeusz
Kuntze, *El juego
callejero*,
Museo
Nacional,
Varsovia**

[Foto en:] Dariusz
Dolański, *Tadeusz
Kuntze – malarz
rodem z Zielonej
Góry* (1733-
1793), Zielona
Góra, 1993, fig. L.



**Tadeusz
Kuntze, *La boda
judía*, Museo
Nacional del
Prado;**

En *La boda judía* igual que en otros trabajos de Kuntze, en el primer plano hay una pequeña escena de género, una pareja con niño de pie junto a la barandilla, brinda con la copa de vino, mientras que en el margen derecho, un niño toca la pandereta.



El primer plano con las figuras de espaldas

Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, detalle, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *El Predicador*, detalle, Museo Nacional, Varsovia

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. LII.

Tadeusz Kuntze, *El juego callejero*, detalle, Museo Nacional, Varsovia

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. L.



El primer plano con las escenas infantiles

Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, detalle, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *El Predicador*, detalle, Museo Nacional, Varsovia;

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. LII.

Tadeusz Kuntze, *El juego callejero*, detalle, Museo Nacional, Varsovia;

[Foto en:] Ibídem., fig. L.

La forma de trazar la línea, la importancia concedida a los detalles también es muy característica para Kuntze y permite conceder la autoría del dibujo del Prado al pintor polaco.



Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, detalle, Museo Nacional del Prado;

Tadeusz Kuntze, *La limosna*, detalle, Colección Witold Zahorski, Roma

[Foto en:] Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 58 (fig. 33);

La boda judía es un ejemplo interesante de la pintura de género que demuestra que Kuntze se dedicaba a ese tipo de actividad también durante sus estancias en Polonia, lo que indicaría que el dibujo se hizo, hacia 1759. No se conocen otros trabajos de Kuntze dedicados a los temas costumbristas polacos. Sin embargo, en su obra pictórica sí aparecen algunas representaciones de hidalgos polacos (*La resurrección de Piotrowin*, iglesia de *San Stanislao dei Polacchi*, en Roma), sin duda, tuvieron que existir dibujos preparatorios que ilustrarían las costumbres e indumentaria de esa clase nobiliaria polaca, pero también de otros grupos sociales y religiones presentes en la cultura polaca en el siglo XVIII.

Los dibujos con las escenas de género de Tadeusz Kuntze en el Museo Nacional de Varsovia

En el Museo Nacional de Varsovia se conservan ocho dibujos a lápiz y tinta negra son: *El vendedor de salchichas y carne*¹³ (*El vendedor de salchichas*, núm. inv. 7741)¹⁴; *El regreso de la vendimia en la provincia de Chieti*¹⁵ (*Los campesinos italianos* o *La indicación del camino*, núm. inv. 7742)¹⁶; *El vendedor de refrescos*, núm. inv. 7743¹⁷ (*¿Banco Aguado?*)¹⁸; *El vendedor de fruta y verdura*, núm. inv. 7744¹⁹ (*Parata de Verdumaro Napoletano*)²⁰; *El cuidador de osos*, núm. inv. 7745²¹; *El vendedor de fruta*, núm. inv. 7746²²; *El predicador*, núm. inv. 7740²³; y *El juego*

¹³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 372; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁴ Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, p. 76 (nr 59), fig. LV;

¹⁵ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁶ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 76 (nr 61), fig. LVI;

¹⁷ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 75 (nr 55), fig. LI; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁸ [Nota:] La inscripción debajo del dibujo, en italiano;

¹⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 76 (nr 58), fig. LIII; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

²⁰ [Nota:] La inscripción debajo del dibujo, en italiano;

²¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 75 (nr 52), fig. XLIX; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

²² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 75 (nr 57), fig. LIV; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

²³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 75 (nr 51), fig. LII; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 58 (fig. 34), 173, 184 (nota 11);

*callejero*²⁴ (*La escena callejera: los juegos populares*, núm. inv. 7739²⁵; *El juego callejero o El juego de la piñata*²⁶; *¿Il giuco del Tinello?*²⁷).



**Tadeusz Kuntze,
*El vendedor de
salchichas y
carne*, Museo
Nacional de
Varsovia;**

[Foto en:] Dariusz
Dolański, *Tadeusz
Kuntze – malarz
rodem z Zielonej
Góry (1733-1793)*,
Zielona Góra,
1993, fig. LV.

²⁴ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372;

²⁵ Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 55, 74 (nr 46), fig. L;

²⁶ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 59 (fig. 35), 173, 184 (nota 11);

²⁷ [Nota:] La inscripción debajo del dibujo, en italiano;



Tadeusz Kuntze, *El regreso de la vendimia en la provincia de Chieti*, Museo Nacional de Varsovia

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. LVI.



Tadeusz Kuntze, *El vendedor de refrescos*, Museo Nacional de Varsovia

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. LI.



Tadeusz Kuntze, *El vendedor de fruta y verdura*, Museo Nacional de Varsovia

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. LIII.



Tadeusz Kuntze, *El cuidador de osos*, Museo Nacional de Varsovia

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLIX.



Tadeusz Kuntze, *El vendedor de fruta*, Museo Nacional de Varsovia

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. LIV.



Tadeusz Kuntze, *El predicador*, Museo Nacional de Varsovia.

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. LII.



Tadeusz Kuntze, *El juego callejero*, Museo Nacional de Varsovia

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. L.

Igual que en *La boda judía* todas las escenas en los dibujos de Kuntze que se conservan en el Museo Nacional de Varsovia transcurren en exteriores, son imágenes cotidianas, de los espacios públicos como plazas, caminos o mercados. El pintor retrata a diferentes tipos humanos, procedentes del mundo rural y urbano, en un día de trabajo y de fiesta, vestidos con los trajes populares. Son personas humildes, algunas ataviadas con vestidos rotos y sin zapatos, pero no marginadas, hay varios campesinos, un cuidador de osos, vendedores de fruta y verdura, sus clientes que compran alimentos, transeúntes adultos y niños. El pintor capta las escenas como un reportero, con la fuerza de una instantánea, hay personas que se divierten en un día de feria, que escuchan a un predicador y disfrutan de los juegos callejeros. Kuntze también incluye algunos episodios anecdóticos, divertidos o picarescos, como el niño ladrón (*El juego callejero*), el artista a través de la palabra gestual invita al espectador a entrar en ese mundo.



El niño ladrón

Tadeusz Kuntze, *El juego callejero*, detalle, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. L.

En *La boda judía* Kuntze dibuja una gran construcción de madera con el tejado a dos aguas, como fondo para la solemne ceremonia, en los dibujos sobre la vida en Italia en el siglo XVIII, también hay diferentes edificios, iglesias con cúpulas, pero también construcciones efímeras, como los puestos de mercado. La manera de organizar el espacio tanto en el dibujo del Prado como en los del Museo Nacional de Varsovia es muy propia de Kuntze, en el margen, derecho o izquierdo, aparece una figura de espaldas, sentada o de pie, como contrapunto para una figura infantil, en el extremo opuesto. Otra característica compositiva destacada es la división de la escena en diagonales, que dividen el episodio, en primer, segundo y tercer plano, no existe por lo tanto la frontalidad. El artista dispone las figuras en pequeños grupos, de tres o cuatro personas, que en sí ya forman una pequeña escena de género. La presencia de los animales es muy importante, perros, gatos y un oso están en todas las escenas.

Algunos dibujos tienen la división en cuadrícula que apoya la tesis de que los estudios fueron destinados a ser proyectos para cartones.

Los dibujos no están fechados por el artista, Prószyńska no propone ninguna fecha, mientras que Dolański los sitúa “después de 1770”²⁸. Es muy difícil determinar la cronología para esos trabajos dado que el artista demostraba el interés por la temática de género desde el principio de su carrera artística. sin duda los trabajos del Museo

²⁸ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 74 (nr 46);

Nacional de Varsovia deberían fecharse dentro del período en el que el artista vivió en Italia, la década entre 1760 y 1770, es el período más probable.

Los gouaches de Tadeusz Kuntze (Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia)

Tras la segunda guerra mundial los veinticuatro gouaches de la colección Szeptycki se encuentran en su mayoría en el paradero desconocido, actualmente se conservan únicamente los cuatro gouaches en el Museo Nacional de Varsovia. La familia, según el testimonio de Maciej Szeptycki, estaba consciente de su gran valor porque desde el siglo XVIII, “siempre viajaba con los trabajos de Kuntze”²⁹. En el siglo XIX, Bołoz Antoniewicz escribía que Kuntze: “dejo por testamento los 13 gouaches a la princesa Sapieha de Jabłonowski, que pagó a la familia del pintor en Roma 500 ducados. Esos gouaches pasaron a la familia Kossecki, y luego a la familia Szeptycki, que en Godysławice tenían 15 gouaches más”³⁰. Zuzanna Prószyńska explicaba que en 1788, Tadeusz Kuntze editó un álbum con cien aguafuertes, que no se conserva, para prepararlo pintó varios gouaches de género, que fueron heredados por Anna de Jabłonowski, gracias a una cláusula en el testamento del pintor³¹. De manera que, los nueve *gouaches* de la familia Kosecki y quince de los condes Fredro, se reunificaron en la familia Szeptycki y, durante tres generaciones, las pinturas estuvieron en su posesión, en 1950, cuatro gouaches fueron adquiridos por el Estado para el Museo Nacional de Varsovia³². Sin embargo, el número de los gouaches cambiaba según la publicación, Jerzy Mycielski (1902) hablaba de treinta trabajos³³, Maciej Loret (1929) se refería a veintisiete gouaches en Varsovia, en la casa de los

²⁹ [Nota:] Entrevista a Maciej Szeptycki, (julio 2015);

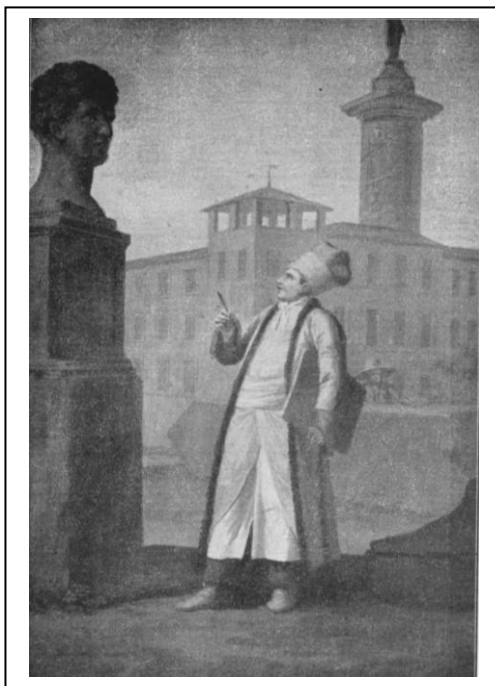
³⁰ Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764-1886*, Lwów, 1894, pp. 2-6; Maciej Loret, *Życie... op. cit.*, pp. 288-289, 368 (nota 21);

³¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, pp. 371-372;

³² Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 239-243», vol. 1, *op. cit.*, pp. 281-282;

³³ Jerzy Mycielski, *Sto lat z dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860 z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, 3ª Ed., Kraków, 1902, pp. 18-19;

Szeptycki³⁴, al mismo número que Noack (1928)³⁵, mientras que en la Enciclopedia *Ultima Thule*, editada en 1939, se hacía referencia a veintidós, y a un autorretrato del artista³⁶.



Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, Colección A. Szeptycki, Łabuń;

[Foto en:] Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764-1886*, Lwów, 1894, p. 4 (nr 8), 385 (il); Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano – Roma, 1929, pp. 29, 66 (fig. 32); Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 29; Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 293, 325 (fig. 23);

Hasta el comienzo de la segunda guerra mundial, se conservaban y actualmente están en paradero desconocido o fueron destruidas, las siguientes escenas de género (en total, las fuentes documentales citan veintitrés títulos, porque un *gouache* es un autorretrato) pintadas sobre papel. Son las siguientes obras:

- *El puerto Ripetta a las orillas del Tíber*³⁷ (*El transporte de vino*³⁸; *A Ripa Grande*³⁹; *En Ripa grande a orillas del Tíber*⁴⁰; *En el puerto de Ripa Grande*⁴¹);

³⁴ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, p. 200;

³⁵ Friedrich Noack, «Kuntz Thaddäus», [En:] U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. XXII, Leipzig, 1928, p. 117;

³⁶ VV.AA., «Kuntze (Konicz) Tadeusz», [En:] *Encyklopedia Ultima Thule*, t. III, Warszawa, 1939, p. 243;

³⁷ Maciej Loret, *Życie...* *op. cit.*, pp. 293, 326 (fig. 24); Mattia Loret, «Un artista...», *op. cit.*, p. 496; Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 33 (il); Gian Lodovico Masetti Zannini, «Rapporti tra la Polonia e Roma attraverso i secoli», [En:]

- *Luminaria*⁴² (*La vía en la noche de Resurrección en Roma*⁴³; *La luminaria de la vía del Corso en la noche de Resurrección*⁴⁴; *La vía del Corso iluminada el día de Resurrección*⁴⁵; *Vía del Corso alumbrada en el día de la Resurrección*⁴⁶);
- *El baile popular*⁴⁷ (*Saltarello romano*⁴⁸);
- *Las viandas papales*⁴⁹ (*El proveedor de la corte*⁵⁰; *El regalo de las cien viandas*⁵¹; *Los regalos papales de los cien platos*⁵²; *Il regalo delle cento portate*⁵³);

Capitolium, XLII, nr 4, Roma, 1967, p. 156 (fig.); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 96 (nr 276);

³⁸ Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 4 (nr 9);

³⁹ Mattia Loret, «Un predecessore... », *op. cit.*, pp. 29, 67 (fig. 33);

⁴⁰ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁴¹ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁴² Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, fig. 33; Mattia Loret, *Gli artista...*, *op. cit.*, pp. 29, 70 (fig. 36); Maciej Loret, *Życie...* *op. cit.*, pp. 293, 327 (fig. 25); Mattia Loret, «Un artista...», *op. cit.*, p. 496; Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 35 (il); Gian Lodovico Masetti Zannini, *op. cit.*, p. 154 (fig.);

⁴³ Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 5 (nr 14);

⁴⁴ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 95 (nr 268);

⁴⁵ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁴⁶ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁴⁷ Maciej Loret, *Życie...* *op. cit.*, pp. 293, 328 (fig. 26); Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 36 (il); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 96 (nr 281);

⁴⁸ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, fig. 34; Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 29, 71 (fig. 37); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174-175, 181 (fig. 230), 185 (nota 12); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁴⁹ Maciej Loret, *Życie...* *op. cit.*, pp. 293, 329 (fig. 27); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 94 (nr 264);

⁵⁰ Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 5 (nr 16); Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 94 (nr 264);

⁵¹ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁵² Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

- *La sopa conventual*⁵⁴ (*La refezione al convento*⁵⁵ (El almuerzo en el convento); *El refectorio*⁵⁶);
- *Ricottaro*⁵⁷, el vendedor de *ricotta* (*Al mercado*⁵⁸; *Il giuncataio*⁵⁹, el vendedor de queso fresco *giuncata*; *Vendedores ambulantes (de requesón)*⁶⁰; *El vendedor de requesón*⁶¹);
- *El campesino cargando cestas*⁶² (*El campesino con cestas*⁶³; *Venditori ambulanti* (Los vendedores ambulantes)⁶⁴; *El vendedor ambulante*⁶⁵; *El mimbrero*⁶⁶);
- *Las lavanderas ambulantes*⁶⁷ (*Las lavanderas*⁶⁸; *L'acquavitaro*⁶⁹; *El aguador*⁷⁰; *Aguardentero*⁷¹; *Las lavanderas y el aguardentero*⁷²);

⁵³ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, fig. 38; Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 29, 72 (fig. 38); Mattia Loret, «Un artista...», *op. cit.*, p. 496;

⁵⁴ Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 5 (nr 12); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 97 (nr 289);

⁵⁵ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, fig. 31; Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 29, 68 (fig. 34); Mattia Loret, «Un artista...», *op. cit.*, p. 496; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁵⁶ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁵⁷ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 96 (nr 278);

⁵⁸ Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 5 (nr 15);

⁵⁹ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, fig. 32; Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 29, 69 (fig. 35);

⁶⁰ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁶¹ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁶² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 96 (nr 286);

⁶³ Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 5 (nr 11);

⁶⁴ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, fig. 35; Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 29, 73 (fig. 39); Mattia Loret, «Un artista...», *op. cit.*, p. 496; Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁶⁵ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 175, 179 (fig. 226);

⁶⁶ *Ibidem.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁶⁷ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 96 (nr 277);

- *Los modernos Heróstratos*⁷³ (*Vassalli*⁷⁴; *Golfillos que juegan ante el Coliseo*⁷⁵; *Vaseros*⁷⁶);
- *En la hostería*⁷⁷ (*En el mesón*⁷⁸);
- *El interior de un café*⁷⁹;
- *El juego de naipes*⁸⁰;
- *En el café*⁸¹;
- *La venta ambulante de leche*⁸²;

⁶⁸ Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 4 (nr 10);

⁶⁹ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, fig. 36; Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 29, 74 (fig. 40);

⁷⁰ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁷¹ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 175, 180 (fig. 228);

⁷² *Ibidem.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁷³ Jan Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, p. 5 (nr 13); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 96 (nr 275);

⁷⁴ Mattia Loret, «Un predecessore...», *op. cit.*, fig. 37; Mattia Loret, *Gli artisti...*, *op. cit.*, pp. 29, 75 (fig. 41);

⁷⁵ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁷⁶ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁷⁷ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 96 (nr 285); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

⁷⁸ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁷⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 97 (nr 288); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

⁸⁰ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 94 (nr 265); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

⁸¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 97 (nr 284); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

- *El cocinero ambulante*⁸³ (*El cocinero de la calle*⁸⁴);
- *La limosna*⁸⁵;
- *La visita al médico*⁸⁶ (*La visita del médico*⁸⁷);
- *La mujer con niños y la Pirámide Cestia al fondo*⁸⁸ (*La mujer con niños y las pirámides al fondo*⁸⁹; *Mujer con sus hijos contra la pirámide Cestia*⁹⁰; *Mujer y niños con la pirámide Cayo Cestio al fondo*⁹¹);
- *La prostituta llevada sobre un asno*⁹² (*La prostituta a lomos de un asno*⁹³).

Actualmente se conservan en el Museo Nacional de Varsovia, cinco gouaches pintados sobre papel:

⁸² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 97 (nr 283); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

⁸³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 95 (nr 272); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

⁸⁴ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁸⁵ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 95 (nr 269); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

⁸⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 97 (nr 287); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

⁸⁷ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁸⁸ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

⁸⁹ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 95 (nr 270);

⁹⁰ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

⁹¹ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

⁹² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 96 (nr 274); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;

⁹³ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 174, 185 (nota 12);

Cuatro proceden de la colección Szeptycki y son resultado de la adquisición por el Estado de las obras de Kuntze para el Museo Nacional de Varsovia a Kazimierz Jan Szeptycki en 1950⁹⁴,

- *El vendedor de fruta pesando uvas*, núm. inv. 4293⁹⁵ (*La venta callejera de ostras y caracoles*⁹⁶; *El vendedor de ostras y caracoles*⁹⁷; *El vendedor nocturno de ostras*⁹⁸);
- *El vendedor de sandías y los festejos en las calles de Roma*⁹⁹ (*El vendedor de sandías*¹⁰⁰; *El vendedor nocturno de sandías*¹⁰¹; *El vendedor de sandías y los fuegos artificiales*, núm. inv. 4294¹⁰²);
- *El arquitecto recibiendo la ofrenda de caza y vino de un campesino*, núm. inv. 4295¹⁰³ (*Al arquitecto*¹⁰⁴; *Arquitecto recibiendo de los artistas la ofrenda de agosto*¹⁰⁵);
- *El monje ofreciendo vino a los cazadores*¹⁰⁶ (*Fraile camaldulense vendiendo vino; Dos cazadores bebiendo vino*, núm. inv. 4296)¹⁰⁷;

⁹⁴ Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 240-243», vol. 1, *op. cit.*, pp. 281-282;

⁹⁵ Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 240», vol. 1, *op. cit.*, p. 281; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 240», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 168;

⁹⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372;

⁹⁷ Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 75 (nr 56), fig. XLVI);

⁹⁸ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 57 (fig. 32);

⁹⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372;

¹⁰⁰ Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 75 (nr 54), fig. XLVII;

¹⁰¹ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 175 (fig. 219);

¹⁰² Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 241», vol. 1, *op. cit.*, p. 281; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 241», vol. 2, *op. cit.*, p. 169;

¹⁰³ Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, pp. 32 (fig. 16) 282, ; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 2, *op. cit.*, p. 169;

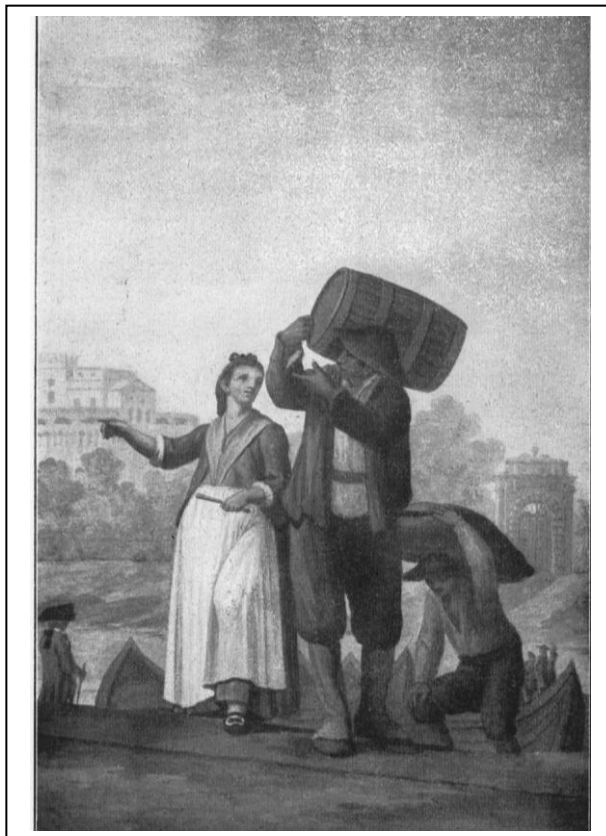
¹⁰⁴ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372;

¹⁰⁵ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 74 (nr 45), fig. XLIV;

Y uno más, procedente de la colección Gebethner, donado por Józef Gebethner al Museo Nacional de Varsovia en 1932¹⁰⁸.

- *El barbero ambulante*, núm. inv. 4410¹⁰⁹,

Hasta 1939, en los fondos del Museo Nacional de Varsovia se conservaba el gouache *El galanteo del pozo*¹¹⁰ (*Escena frívola de género*, núm. inv. antiguo 75917)¹¹¹, actualmente se encuentra en el paradero desconocido.



Tadeusz Kuntze, *El puerto Ripetta a las orillas del Tíber*, Colección A. Szeptycki;

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 30; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 67 (fig. 33); Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 326 (fig. 24); Gian Lodovico Masetti Zannini, «Rapporti tra la Polonia e Roma attraverso i secoli», [En:] *Capitolium*, XLII, nr 4, Roma, 1967, p. 156 (fig.);

¹⁰⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 76 (nr 62), fig. XLV;

¹⁰⁷ Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 242», vol. 1, *op. cit.*, p. 281; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 242», vol. 2, *op. cit.*, p. 169;

¹⁰⁸ Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 239», vol. 1, *op. cit.*, p. 281;

¹⁰⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 55-56, 75 (nr 50), fig. XLVIII; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 239», vol. 1, *op. cit.*, p. 281; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 239», vol. 2, *op. cit.*, p. 168;

¹¹⁰ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 98 (nr 293);

¹¹¹ Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 239», vol. 1, *op. cit.*, p. 281; [Nota:] No se conserva ninguna fotografía del gouache;



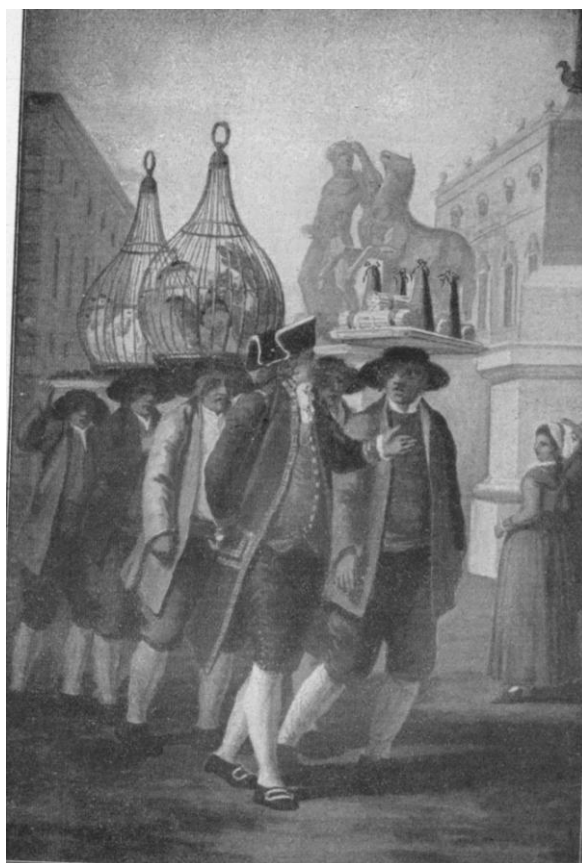
**Tadeusz Kuntze, *Luminaria*,
Colección A. Szeptycki;**

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 33; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 70 (fig. 36); Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 327 (fig. 25); Gian Lodovico Masetti Zannini, «Rapporti tra la Polonia e Roma attraverso i secoli», [En:] *Capitolium*, XLII, nr 4, Roma, 1967, p. 154 (fig.);



**Tadeusz Kuntze, *El baile popular*,
Colección A. Szeptycki;**

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 34; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 71 (fig. 37); Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 328 (fig. 26); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 181 (fig. 230);



Tadeusz Kuntze, *Las viandas papales*, Colección A. Szeptycki;

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 38; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 72 (fig. 38); Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, p. 329 (fig. 27);



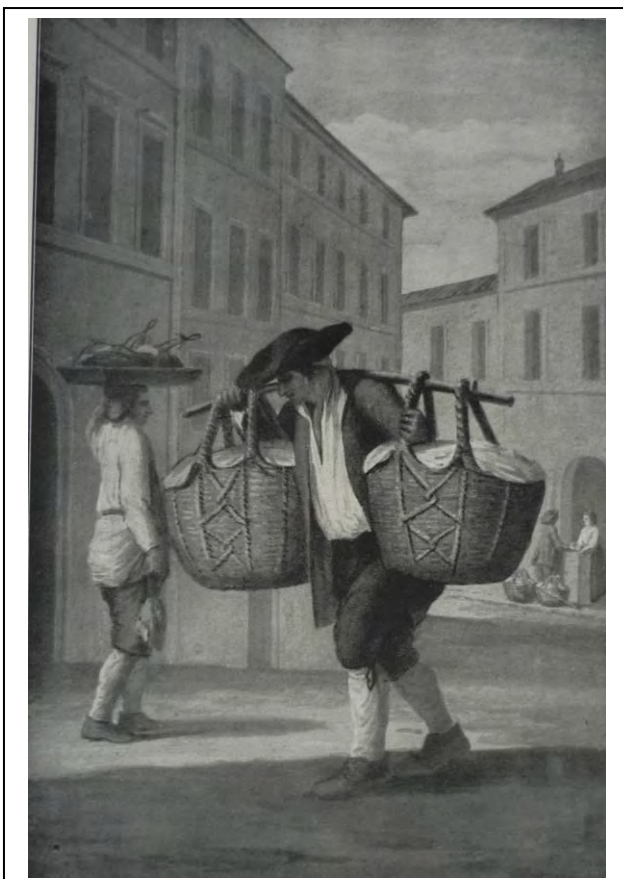
Tadeusz Kuntze, *La sopa conventual*, Colección A. Szeptycki;

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 31; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 68 (fig. 34);



**Tadeusz Kuntze, *Ricottaro*,
Colección A. Szeptycki;**

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 32; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 69 (fig. 35);



**Tadeusz Kuntze, *El campesino
cargando cestas*, Colección A.
Szeptycki;**

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 35; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 73 (fig. 39); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 179 (fig. 226);



Tadeusz Kuntze, *Las lavanderas ambulantes*, Colección A. Szeptycki;

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 36; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 74 (fig. 40); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 180 (fig. 228);



Tadeusz Kuntze, *Los modernos Heróstratos*, Colección A. Szeptycki;

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 37; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 75 (fig. 41);



Tadeusz Kuntze, *El vendedor de fruta pesando uvas*, Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 240», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 281; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 240», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 168; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra 1993, fig. XLVI; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 57 (fig. 32);



Tadeusz Kuntze, *El vendedor de sandías y los festejos en las calles de Roma*, Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 241», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 281; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 241», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 169; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLVII; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 175 (fig. 219);



Tadeusz Kuntze, *El arquitecto recibiendo la ofrenda de caza y vino de un campesino*, Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, pp. 32 (fig. 16), 282; Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 169; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLIV;



Tadeusz Kuntze, *El monje ofreciendo vino a los cazadores*, Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 242», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 281; Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 242», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 169; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLV;



Tadeusz Kuntze, *El barbero ambulante*, Colección Gebethner, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 239», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 281; Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 239», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 168; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLVIII;

En los gouaches Kuntze localiza las escenas tanto en los exteriores, puertos, las orillas del Tíber, calles de Roma, el Coliseo, como en los interiores, cafeterías, salas de convento o palacios, ilustra los días de fiesta, importantes celebraciones, *Il regalo delle cento portate*, ferias, bailes y juegos pero también la vida diaria de los romanos, el lavado de ropa o el comercio de mercado. Su temática abarca a diferentes clases sociales y profesiones, a los ricos eclesiásticos, monjes, burgueses, médicos, artistas, arquitectos, lavanderas, comerciantes, campesinos, pero también a los marginados, como la prostituta llevada sobre un asno, golfillos que tiran piedras frente al Coliseo o mendigos que reciben su ración de sopa delante del convento. En los gouaches que iban pensadas para formar una serie, se repite el mismo esquema compositivo, los fondos arquitectónicos, propios de un paisaje urbano del siglo XVIII, los monumentos históricos, y, en ocasiones, alguna cabaña rural o construcción efímera. Las figuras y los elementos constructivos se representan en ángulo, de forma que se crean varias diagonales dentro de la escena, que al mismo tiempo conducen la atención del

espectador fuera del marco compositivo. En toda la serie predomina el carácter narrativo, se presenta el pasaje inmediatamente anterior o posterior al episodio principal como en el *Ricottaro*, en el fondo, en un barril se prepara el cuajo, calentado por una hoguera mientras un campesino remueve el líquido, en primer plano el otro ya emprende el viaje hacia la ciudad con el cesto colgado de un palo;



El carácter narrativo de los gouaches

Tadeusz Kuntze, *Ricottaro*, detalle, Colección A. Szeptycki;

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 32; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 69 (fig. 35).

En *La sopa conventual*, se aprecia el momento en el que un soldado recibe el plato de comida, mientras un pobre descalzo vestido con harapos ya la está comiendo;

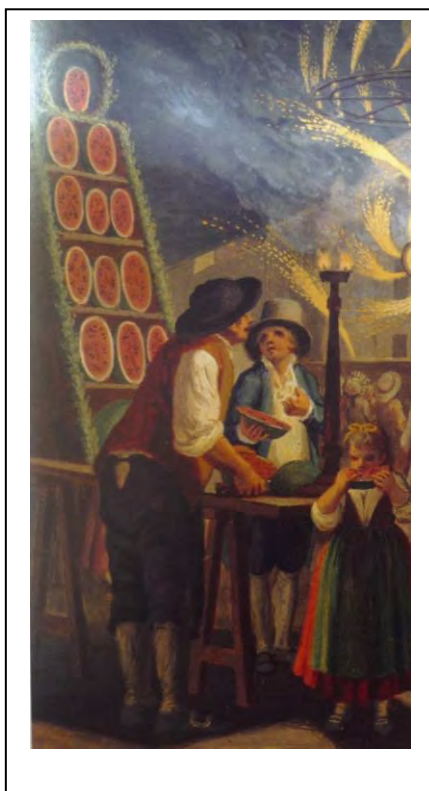


El carácter narrativo de los gouaches

Tadeusz Kuntze, *La sopa conventual*, Colección A. Szeptycki;

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 31; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 68 (fig. 34);

En *El vendedor de sandías y los festejos en las calles de Roma*, los fondos arquitectónicos indican que se trata de una escena urbana, con un puesto de venta de sandías en primer plano, y una niña comiendo la fruta.



El carácter narrativo de los gouaches

Tadeusz Kuntze, *El vendedor de sandías y los festejos en las calles de Roma*, detalle, Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 241», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 281; Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 241», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 169; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLVII; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 175 (fig. 219);

La cronología de los *gouaches* es difícil de determinar. Prószyńska señala como fecha de su elaboración el año 1788, basándose en dos fuentes, en la inscripción que aparece en un único dibujo fechado, *La princesa Anna Amalia von Sachsen-Weimar con su jorobada dama de compañía de paseo por Villa Borghese*, en la colección de Witold Zahorski¹¹² y en la publicación del *Giornale delle Belle Arti*, del 28 de septiembre de 1788¹¹³. Mangiante por su parte propone una cronología anterior, entre 1770 y 1775¹¹⁴. Mientras que Dzieciołowski acepta la cronología propuesta por Prószyńska con una excepción, para *El barbero ambulante* propone con ciertas dudas la fecha entre ¿1760-1770?, argumentando que se trata de un gouache más pictórico

¹¹² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 371;

¹¹³ Maciej Loret, *Życie... op. cit.*, pp. 294, 369 (nota 31);

¹¹⁴ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 57-58 (figs. 32-33);

que los demás trabajos¹¹⁵. Sin embargo, opino que la cronología de los gouaches de género y del autorretrato habría que situarla en los años inmediatamente posteriores al 1768, igual que la de los dibujos preparatorios. Tanto los dibujos preparatorios para el *Autorretrato* como el gouache definitivo habría que relacionarlo cronológicamente con los años inmediatos a la *Confederación Barska* (1768), y la forma de retratarse con el “uniforme” distintivo de sus partidarios políticos no era casual, expresaba las ideas políticas y gustos artísticos de Kuntze. Si bien el autorretrato abría, a modo de una tarjeta de presentación, la serie de gouaches, todos los trabajos habrían que fecharse a finales de la década de los sesenta del siglo XVIII. Prószyńska se basa en la fecha que aparece en un dibujo y en la nota del *Giornale* citada por Loret¹¹⁶, sin embargo, en el periódico de 1788, se hace referencia a las ceremonias papales, de un álbum del que no se conoce ni una sola ilustración. La información que se proporciona acerca de un álbum diferente de los conocidos, testimonia la importante actividad de Kuntze como ilustrador de costumbres de la Roma del siglo XVIII. Considero que el álbum al que hace referencia Loret, dedicado a las ceremonias papales, que iba a editarse también en forma de aguafuertes es un trabajo distinto no relacionado con los gouaches de la Colección Szeptycki.

Los dibujos preparatorios para los gouaches de Tadeusz Kuntze (Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia)

Se conservan varios dibujos preparatorios en las colecciones privadas (Federico Zeri, Mentana - Roma; Witold Zahorski, Roma) para los gouaches, identificados en la colección Szeptycki, y otros más que fueron proyectos pero de los que no existen los gouaches en color.

¹¹⁵ Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 239», vol. 1, *op. cit.*, p. 281; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 239», vol. 2, *op. cit.*, p. 168;

¹¹⁶ Maciej Loret, *Życie...* *op. cit.*, p. 294, 369 (nota 31);

Los dibujos de la colección de Federico Zeri, en Mentana - Roma.

En la colección de Federico Zeri se conservan diez dibujos preparatorios para los gouaches (nueve escenas de género y un autorretrato) hechos con pluma y retoques con aguada *a chiaroscuro* sobre papel¹¹⁷. Mangiante señala que uno de ellos, el dibujo preparatorio del *Autorretrato ante un busto romano*, ya no se encuentra en la colección Zeri¹¹⁸. Se trata de los siguientes trabajos:

- *Autorretrato*¹¹⁹; *Autorretrato ante un busto romano*¹²⁰; *Autorretrato del pintor con traje polaco*¹²¹; *Autorretrato con monumentos romanos al fondo*¹²²; *Autorretrato del artista con indumentaria polaca*¹²³;
- *Dama(-s) de paseo por el Campo Vaccino*¹²⁴; *Damas romanas con el Palatino al fondo*¹²⁵;
- *El abad músico*¹²⁶;

¹¹⁷ Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze, 1971, p. 152, figs. 79-81; Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, pp. 242-245 (figs. 229-238); Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, p. 859; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11), 188 (fig. 234);

¹¹⁸ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 188 (fig. 234);

¹¹⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; *Ibidem.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹²⁰ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, p. 188 (fig. 234);

¹²¹ Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 242 (fig. 229);

¹²² Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 209);

¹²³ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹²⁴ Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 242 (fig. 230); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 89 (nr 212); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11), 293 (fig. 387); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹²⁵ Andrea Busiri Vici, *op. cit.*, p. 152, fig. 80;

¹²⁶ Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 243 (fig. 231); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 89 (nr 215); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11), 295 (fig. 391); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

- *La visita del Monsignore (del Monseñor)*¹²⁷;
- *La bendición pascual*¹²⁸; *La bendición de la Semana Santa*¹²⁹;
- *El cuerpo de la Guardia Suiza*¹³⁰; *El cuerpo de guardia de los soldados suizos*¹³¹;
- *La gitana en el café degli Inglesi en Roma*¹³²; *La gitana en el Café de los Ingleses*¹³³; *El Café de los Ingleses*¹³⁴
- *El monje ofreciendo vino a los cazadores*¹³⁵; *La hostería del convento*¹³⁶; *El mesón del convento*¹³⁷; *Fraile camaldulense vendiendo vino*; *Dos cazadores bebiendo vino*¹³⁸;
- *El arquitecto recibiendo la ofrenda de caza y vino de un campesino*¹³⁹; *El pago del arrendamiento*¹⁴⁰; *El pago del arrendatario*¹⁴¹;

¹²⁷ Filippa Aliberti Gaudio, *op. cit.*, p. 243 (fig. 232); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 89 (nr 217); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹²⁸ Filippa Aliberti Gaudio, *op. cit.*, p. 244 (fig. 236); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 89 (nr 210); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹²⁹ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹³⁰ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 89 (nr 214); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹³¹ Filippa Aliberti Gaudio, *op. cit.*, p. 245 (fig. 238); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹³² Andrea Busiri Vici, *op. cit.*, fig. 81; Filippa Aliberti Gaudio, *op. cit.*, p. 244 (fig. 233); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 89 (nr 211);

¹³³ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹³⁴ *Ibidem.*, p. 294 (fig. 389);

¹³⁵ [Nota:] Título propuesto por la autora;

¹³⁶ Filippa Aliberti Gaudio, *op. cit.*, p. 244 (fig. 234); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 89 (nr 213);

¹³⁷ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹³⁸ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹³⁹ *Ibidem.*, p. 282;

- *El vendedor de sandías y los festejos en las calles de Roma*¹⁴²; *El vendedor de sandías y la girándula*¹⁴³; *El vendedor de sandías*¹⁴⁴; *El vendedor de sandías y los fuegos artificiales*¹⁴⁵; *Melonero contra un fondo de fuegos de girándula*¹⁴⁶; *El vendedor nocturno de sandías*¹⁴⁷ (erróneamente como Colección Zahorski);



Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 242 (fig. 229); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 188 (fig. 234);

¹⁴⁰ Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 244 (fig. 235); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 89 (nr 218);

¹⁴¹ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁴² [Nota:] Título propuesto por la autora;

¹⁴³ Andrea Busiri Vici, *op. cit.*, fig. 79; Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 245 (fig. 237);

¹⁴⁴ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 89 (nr 216);

¹⁴⁵ Andrzej Dzieciołowski, vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

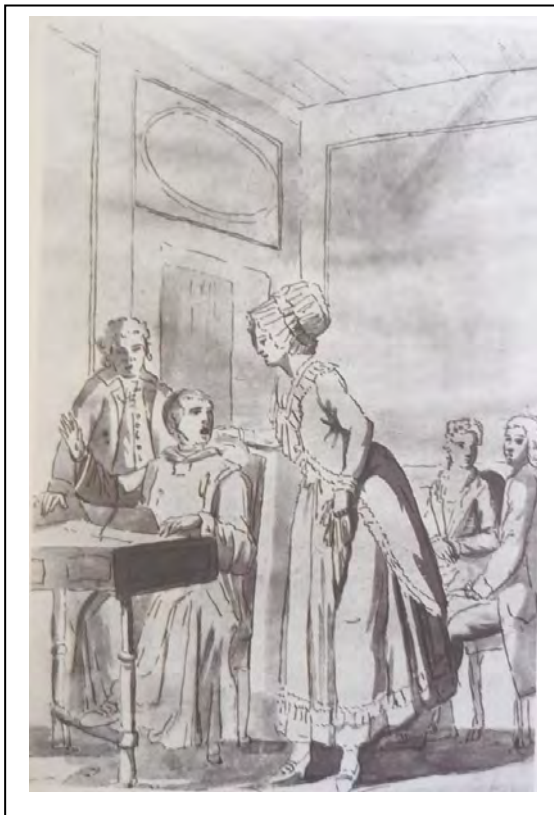
¹⁴⁶ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 175 (fig. 218);



Tadeusz Kuntze, *Dama(s) paseando por el Campo Vaccino*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze, 1971, fig. 80; Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 242 (fig. 230); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 293 (fig. 387);



Tadeusz Kuntze, *El abad músico*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 243 (fig. 231); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 295 (fig. 391);



Tadeusz Kuntze, *La visita del Monsignore*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 243 (fig. 232);



Tadeusz Kuntze, *La bendición pascual*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 244 (fig. 236);



Tadeusz Kuntze, *El cuerpo de la guardia suiza*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 245 (fig. 238);



Tadeusz Kuntze, *La gitana en el café degli Inglesi en Roma*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze, 1971, fig. 81; Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 244 (fig. 233); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 294 (fig. 389);



Tadeusz Kuntze, *El monje ofreciendo vino a los cazadores*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 244 (fig. 234);



Tadeusz Kuntze, *El arquitecto recibiendo la ofrenda de caza y vino de un campesino*, Colección Federico Zeri, Mentana;

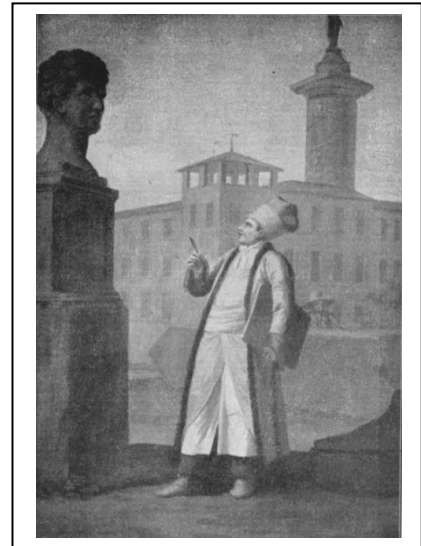
[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso en *Polonia: arte e arte dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 244 (fig. 235);



Tadeusz Kuntze, *El vendedor de sandías y los festejos en las calles de Roma*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze, 1971, fig. 79; Filippa Aliberti Gaudio, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 245 (fig. 237); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 175 (fig. 218);

Solamente tres escenas transcurren en exteriores, en las demás, la historia narrada se sitúa en un espacio cerrado. La disposición de figuras y la composición es muy característica para Kuntze, los fondos son arquitecturas, y en todas ellas se trata de un paisaje urbano. Las figuras y otros elementos se disponen en ángulo, de forma que se crean varias diagonales dentro de la escena. Los dibujos son muy detallistas, Kuntze desde el principio introducía todos los elementos, para destacar el carácter narrativo. Los dibujos preparatorios de la Colección Zeri tienen una clara relación con los trabajos en color, *Autorretrato*; *El monje ofreciendo vino a los cazadores*; *El arquitecto recibiendo la ofrenda de caza y vino de un campesino*; *El vendedor de sandías y los festejos en las calles de Roma*, y corresponderían a los gouaches de la Colección Szeptycki. Actualmente, las tres escenas de género se conservan en el Museo Nacional de Varsovia.

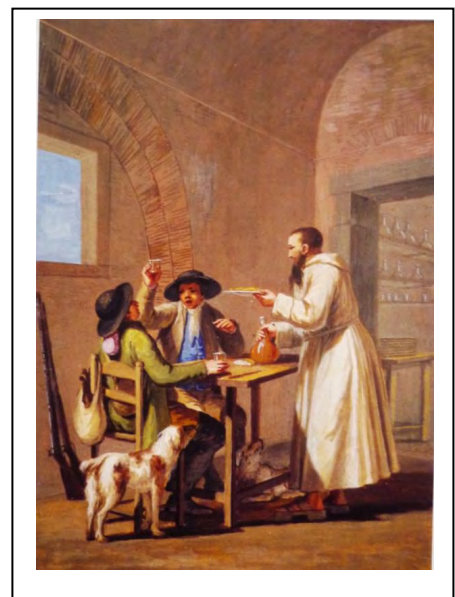
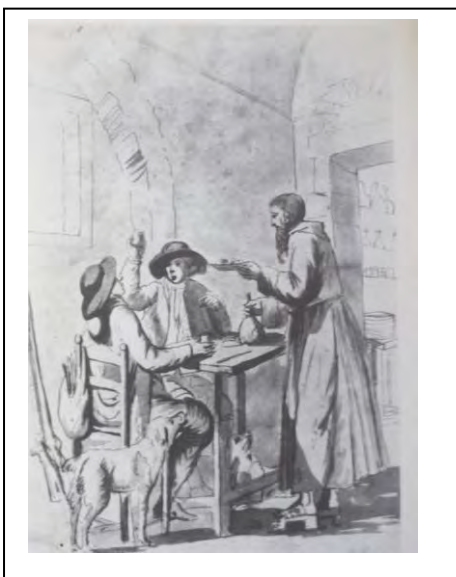


Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 242 (fig. 229); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 188 (fig. 234);

Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, Colección A. Szeptycki, Łabuń;

[Foto en:] Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764-1886*, Lwów, 1894, p. 4 (nr 8), 385 (il); Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano – Roma, 1929, pp. 29, 66 (fig. 32); Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 29; Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 293. 325 (fig. 23):

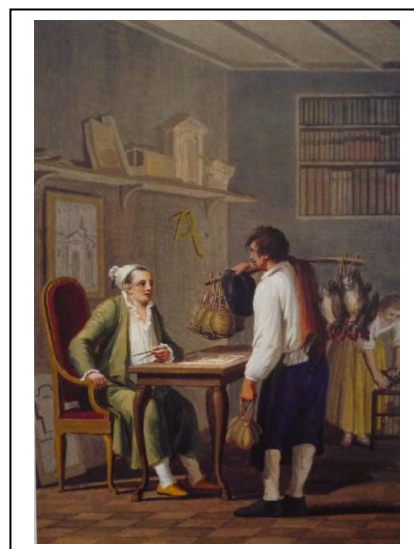


Tadeusz Kuntze, *El monje ofreciendo vino a los cazadores*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudio, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 244 (fig. 234);

Tadeusz Kuntze, *El monje ofreciendo vino a los cazadores*, Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 242», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 281; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 242», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 169; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLV;

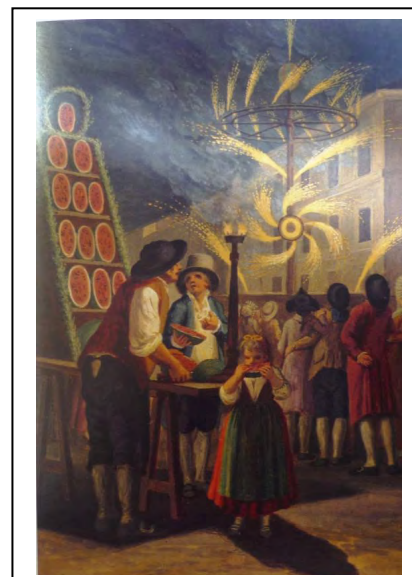
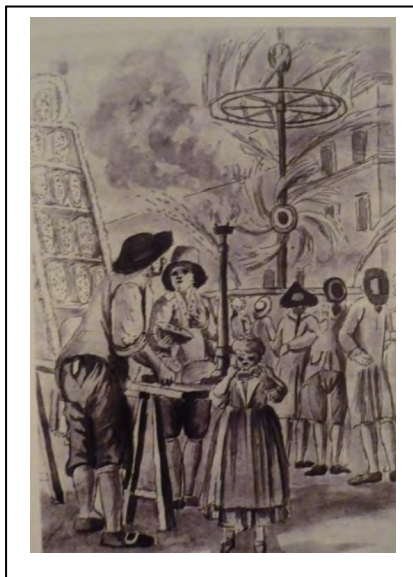


Tadeusz Kuntze, *El arquitecto recibiendo la ofrenda de caza y vino de un campesino*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudio en *Polonia: arte e arte dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 244 (fig. 235);

Tadeusz Kuntze, *El arquitecto recibiendo la ofrenda de caza y vino de un campesino*, Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 243», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, pp. 32 (fig. 16), 282; Andrzej Dzięciołowski, «Las obras, catálogo 243», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 169; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLIV;



Tadeusz Kuntze, *El vendedor de sandías y los festejos en las calles de Roma*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze, 1971, fig. 79; Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 245 (fig. 237); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 175 (fig. 218);

Tadeusz Kuntze, *El vendedor de sandías y los festejos en las calles de Roma*, Colección Szeptycki, Museo Nacional de Varsovia;

[Foto en:] Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 241», [En:] *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1, Zaragoza, 2008, p. 281; Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 241», [En:] *Goya e Italia, Estudios y ensayos*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 2, Zaragoza, 2008, p. 169; Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, fig. XLVII; Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 175 (fig. 219);

Dzieciołowski considera que los dibujos son de una calidad inferior si los comparamos con los de la Colección Zahorski; según el investigador podría tratarse incluso de “una copia de las obras de la serie Szeptycki”¹⁴⁸, por lo tanto, no se serían los dibujos preparatorios sino realizados posteriormente. Sin embargo, considero que los dibujos tienen que haber sido realizados antes que los gouaches, conclusión que

¹⁴⁸ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

surge al analizar los tres que tienen sus correspondientes gouaches. Kuntze era un pintor muy detallista, en los dibujos plasmaba la idea inicial, que posteriormente pasaba al color, en forma de gouaches.

La cronología de los dibujos debe ser anterior a la elaboración de los *gouaches*. La fecha propuesta por Prószyńska, el año 1788, no puede ser aceptada. Opino que la cronología de los dibujos de la colección Zeri debe situarse alrededor al año 1768, por su relación con la *Confederación Barska* (1768) manifestada por el artista en el *Autorretrato*.

Los dibujos de la colección de Witold Zahorski en Roma

Actualmente en la colección de Witold Zahorski de Roma, que integra también los dibujos procedentes de la colección del arqueólogo L. Pollak, se conservan veinte dibujos a lápiz con tinta sepia, algunos de ellos preparatorios para los *gouaches* de la Colección Szeptycki¹⁴⁹. No obstante Loret (1939) habla de un total de veintiún dibujos de la colección de Pollak¹⁵⁰, y publicó fotografías de algunos trabajos¹⁵¹. Mientras que Zahorski menciona veintidós dibujos en su colección¹⁵². Son los siguientes títulos:

- *Autorretrato*¹⁵³; *Autorretrato con las ruinas romanas*¹⁵⁴;
- *En la Piazza Navona (En la plaza Navona)*¹⁵⁵;

¹⁴⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372;

¹⁵⁰ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 126 (nota 1);

¹⁵¹ Ibídem., pp. 121- 124 (il 1-6);

¹⁵² Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, Rzym, 1983, p. 184;

¹⁵³ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, pp. 121 (fig. 1); Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 1 (il.); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372;

¹⁵⁴ Witold Zahorski, *op. cit.*, p. 183 (il.); Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 87 (nr 189);

¹⁵⁵ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 197); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11); Andrzej Dzieciotowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

- *La visita del Monsignore*¹⁵⁶; *La dama y el prelado*¹⁵⁷; *El monje y monsignore (monseñor)*¹⁵⁸; *Un monje*¹⁵⁹; *Un fraile y un monseñor*¹⁶⁰;
- *El encuentro en la Villa Borghese*¹⁶¹;
- *La princesa (duquesa) Anna Amalia von Sachsen-Weimar con su jorobada dama de compañía de paseo por la Villa Borghese*¹⁶²;
- *El viaje alegre*¹⁶³;
- *Ricottaro*¹⁶⁴; *El campesino de la Campaña Romana*¹⁶⁵; *El paisano de la campiña romana*¹⁶⁶;
- *Los campesinos de Castelli Romani*¹⁶⁷; *La familia campesina*¹⁶⁸; *El muchacho de Castelli Romani*¹⁶⁹;

¹⁵⁶ [Nota:] El título propuesto por la autora;

¹⁵⁷ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, pp. 123 (fig. 5);

¹⁵⁸ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁵⁹ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 208);

¹⁶⁰ Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁶¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 200); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁶² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 87 (nr 196); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁶³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 203); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁶⁴ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 122 (fig. 3); Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 26 (il.)

¹⁶⁵ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 204);

¹⁶⁶ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁶⁷ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; *Ibidem.*, pp. 173, 184 (nota 11); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁶⁸ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 122 (fig. 2); Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 25 (il.);

¹⁶⁹ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 87 (nr 191);

- *El vendedor de antigüedades en las excavaciones etruscas*¹⁷⁰;
- *Las mujeres en Albano*¹⁷¹; *Las mujeres de Albano*¹⁷²;
- *El vendedor de tripas*¹⁷³; *El vendedor de menuceles*¹⁷⁴;
- *La recepción de la condesa Cheraffini en el Palazzo Frascara, en via della Pilotta*¹⁷⁵; *La recepción de la condesa Cheraffini en el Palazzo Frascara*¹⁷⁶;
- *El beso al Evangelio*¹⁷⁷; *El testamento*¹⁷⁸;
- *Dos damas delante del templo (circular) en la Villa Borghese*¹⁷⁹;
- *La prostituta a lomos de un asno*¹⁸⁰;
- *La gitana en el café degli Inglesi en Roma*¹⁸¹; *El interior del Caffè Greco*¹⁸²; *En la Cafetería*¹⁸³; *La mendiga en cafetería*¹⁸⁴;

¹⁷⁰ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; *Ibídem.*, p. 88 (nr 201); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 176 (fig. 220), 184 (nota 11); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁷¹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372;

¹⁷² Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 87 (nr 195); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁷³ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 202); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁷⁴ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁷⁵ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; *Ibídem.*, pp. 173, 184 (nota 11); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁷⁶ Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 199);

¹⁷⁷ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; *Ibídem.*, p. 87 (nr 190);

¹⁷⁸ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁷⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 87 (nr 193); *Ibídem.*, pp. 173, 184 (nota 11); Andrzej Dzieciołowski, «Las obras, catálogo 243», vol. 1, *op. cit.*, p. 282;

¹⁸⁰ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 198); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁸¹ [Nota:] El título propuesto por la autora;

¹⁸² Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 206); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

- *La visita del médico*¹⁸⁵;
- *Las viandas papales*¹⁸⁶;
- *El carnaval romano en la vía del Corso*¹⁸⁷ (dibujo sin terminar);
- *La buenaventura de la gitana*¹⁸⁸; *La gitana que adivina el futuro*¹⁸⁹; *La limosna*¹⁹⁰;



**Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*,
Colección Witold Zahorski, Roma;**

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 121 (fig. 1); Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 1 (il.) Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, Rzym, 1983, p. 183 (il.);

¹⁸³ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 123 (fig. 4);

¹⁸⁴ Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 19 (il.);

¹⁸⁵ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 205); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁸⁶ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 87 (nr 192);

¹⁸⁷ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 124 (fig. 6); Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 20 (il.); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 87 (nr 194); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁸⁸ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 88 (nr 207);

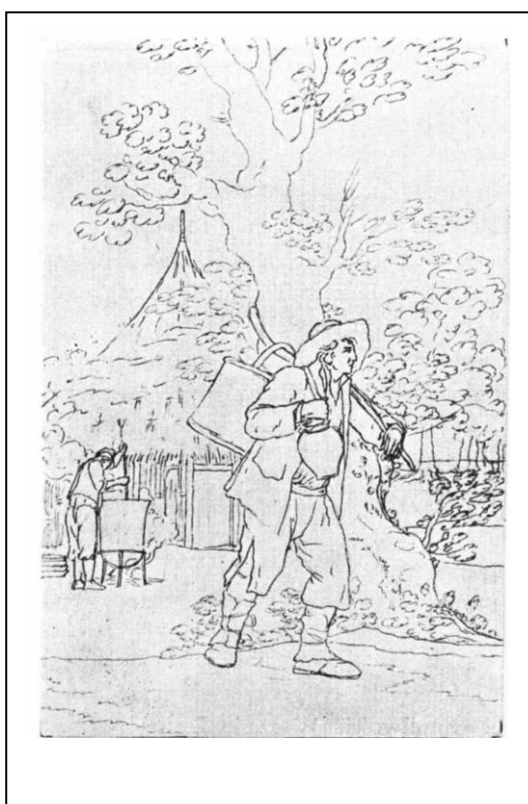
¹⁸⁹ Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 173, 184 (nota 11);

¹⁹⁰ *Ibidem.*, p. 58 (fig. 33);



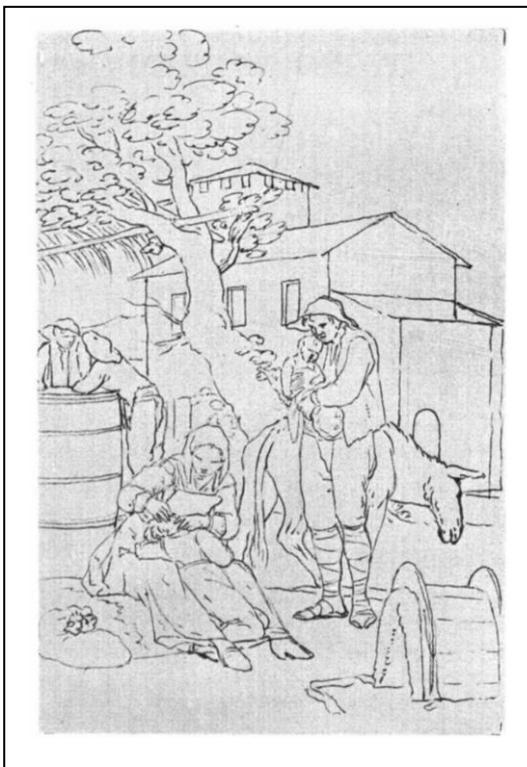
Tadeusz Kuntze, *La visita del Monsignore*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 123 (fig. 5);



Tadeusz Kuntze, *Ricotarro*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 122 (fig. 3); Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 26 (il.)



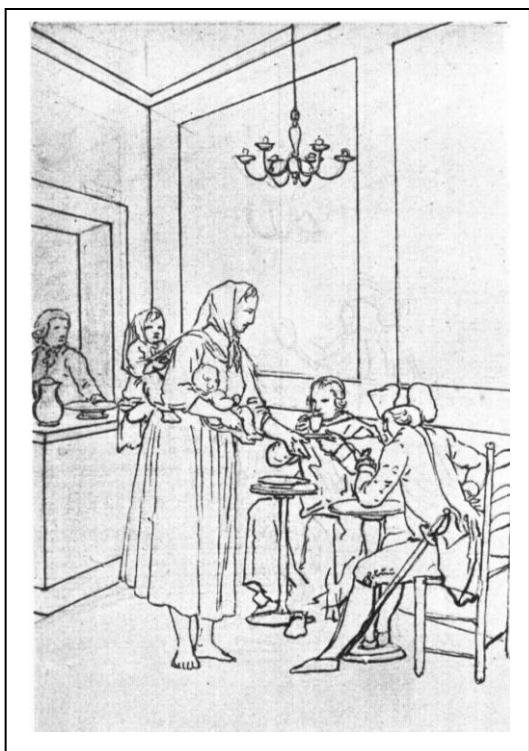
Tadeusz Kuntze, *Los campesinos de Castelli Romani*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 122 (fig. 2); Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 25 (il.);



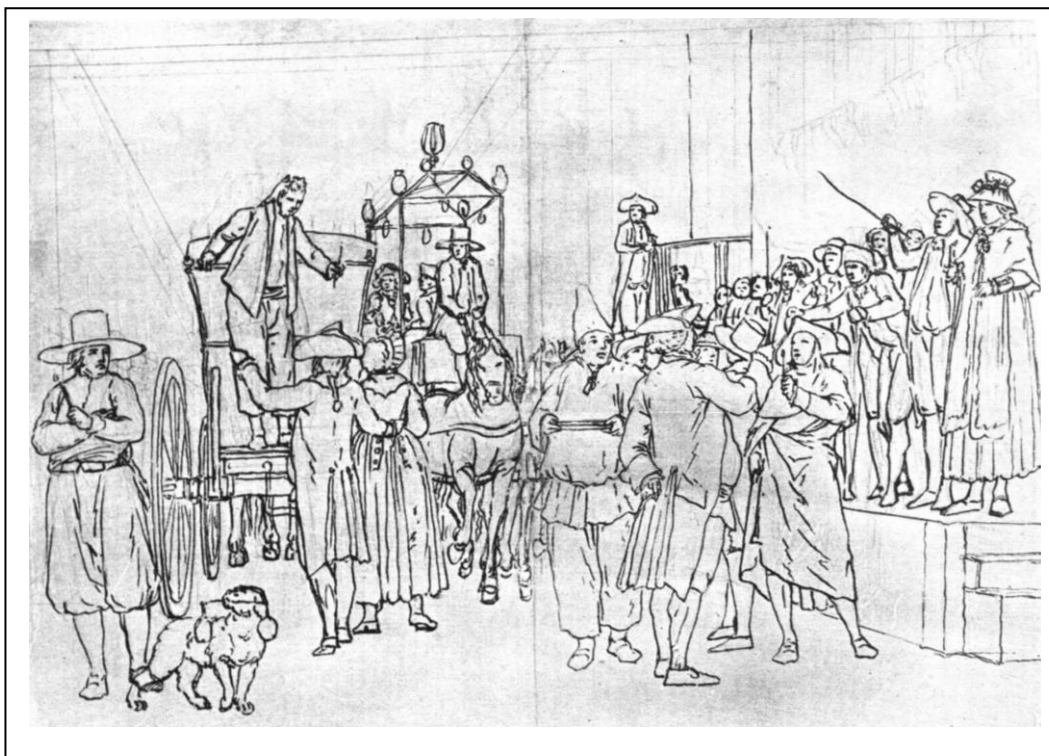
Tadeusz Kuntze, *El vendedor de antigüedades en las excavaciones etruscas*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 176 (fig. 220);



Tadeusz Kuntze, *La gitana en el café degli Inglesi en Roma*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 123 (fig. 4); Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 19 (il.);



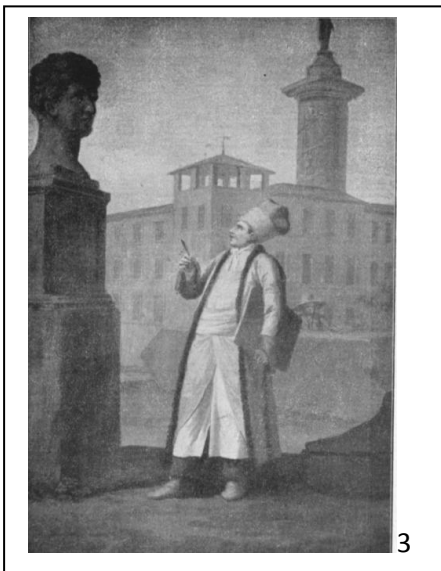
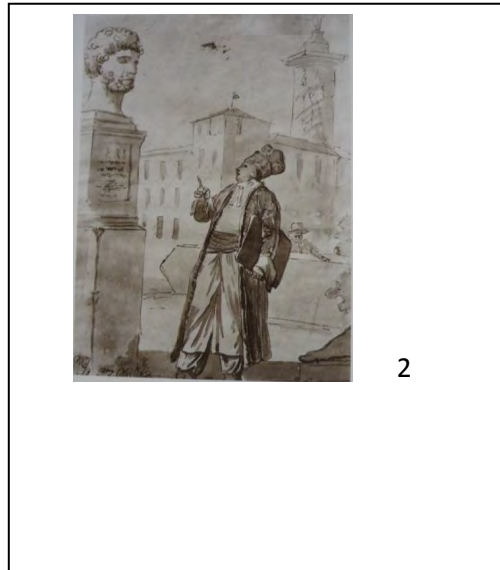
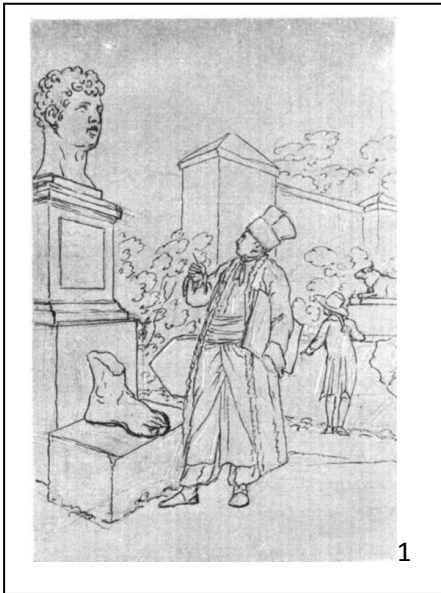
Tadeusz Kuntze, *El carnaval romano en la vía del Corso*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 124 (fig. 6); Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 20 (il.);



Tadeusz Kuntze, *La buenaventura de la gitana*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 58 (fig. 33);



1. Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, Colección W. Zahorski, Roma;

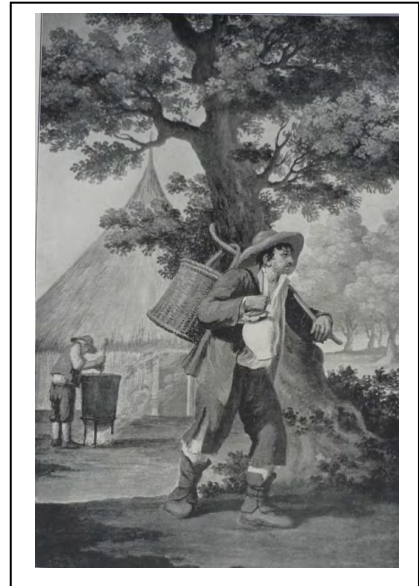
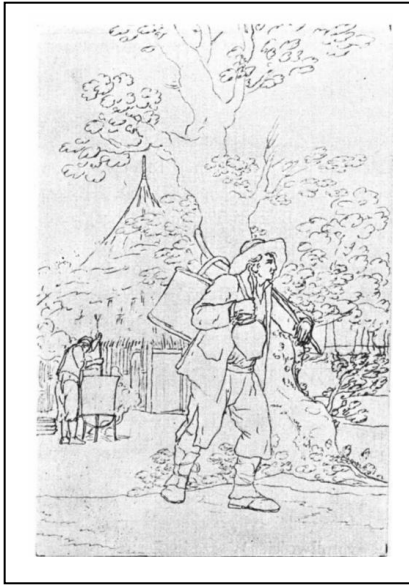
[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 121 (fig. 1); Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 1 (il.) Witold Zahorski, *Polak we Włoszech*, Rzym, 1983, p. 183 (il.);

2. Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, Colección F. Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 242 (fig. 229); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 188 (fig. 234);

3. Tadeusz Kuntze, *Autorretrato*, Colección A. Szeptycki, (paradero desconocido);

[Foto en:] Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764-1886*, Lwów, 1894, p. 4 (nr 8), 385 (il.); Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano – Roma, 1929, pp. 29, 66 (fig. 32); Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 29; Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930, pp. 293, 325 (fig. 23);

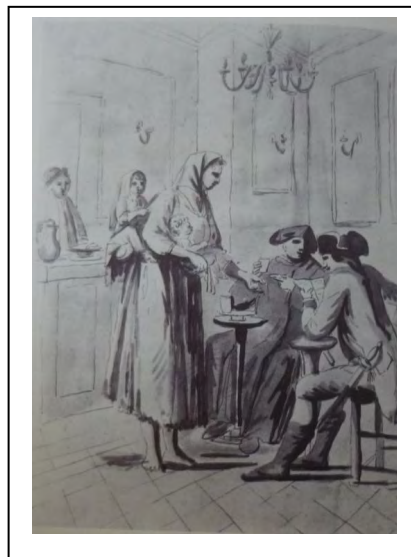


Tadeusz Kuntze, *Ricotarro*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 122 (fig. 3); Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 26 (il.)

Tadeusz Kuntze, *Ricottaro*, Colección A. Szeptycki;

[Foto en:] Mattia Loret, «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929, fig. 32; Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, p. 69 (fig. 35);



Tadeusz Kuntze, *La gitana en el café degli Inglesi en Roma*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 123 (fig. 4); Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960, p. 19 (il.);

Tadeusz Kuntze, *La gitana en el café degli Inglesi en Roma*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze, 1971, fig. 81; Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 244 (fig. 233); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 294 (fig. 389);



Tadeusz Kuntze, *La visita del Monsignore*, Colección Witold Zahorski, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 123 (fig. 5);

Tadeusz Kuntze, *La visita del Monsignore*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 243 (fig. 232);

Los dibujos de la Colección Zahorski tienen una clara relación tanto con los dibujos de la Colección Zeri como con los gouaches de la Colección Szeptycki, se ha visto que algunos incluso tienen sus correspondientes conservados y se puede establecer una clara relación entre ellos y ver la manera de trabajar del artista, partiendo de una idea lineal (Col. Zahorski), pruebas pictóricas con aguada (Col. Zeri)

para finalmente pasar a un gouache en color (Col. Szeptycki), quizás un paso intermedio para un cartón de tapiz.

Las vedutas de género fueron una importante producción artística de Kuntze y su número tuvo que ser bastante superior al que se conoce, lo que se deduce de los trabajos preparatorios para los gouaches, el anuncio de la publicación del álbum con las ceremonias papales¹⁹¹ y de otros trabajos de los que sólo se conocen títulos.

Las puertas en la Villa Borghese, en Roma (salas: *Domenichino*, *Tiziano* y *Correggio*)

La noticia sobre las pinturas de las puertas en la sala *Domenichino*, *Tiziano* y *Correggio* en Villa Borghese de Roma fue publicada por primera vez por Loret en sus artículos en los que el autor apuntaba que los músicos representados pertenecen al mismo ambiente popular que los personajes de los gouaches de la Colección Szeptycki¹⁹², un descubrimiento que destacaban en sus publicaciones otros autores¹⁹³. Se trata de ocho medallones pintados al óleo sobre tabla, que decoran las cuatro puertas de la sala *Domenichino*. Los títulos de ocho pinturas propuestos por Loret son los siguientes:

¹⁹¹ Maciej Loret, *Życie... op. cit.*, pp. 294, 369 (nota 31);

¹⁹² Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, pp. 125-129 (figs. 7-14); Mattia Loret, «Un artista...», *op. cit.*, p. 496;

¹⁹³ Zbigniew Rewski, «Recenzje i sprawozdania», [En:] *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, IX, nr 1-2, Warszawa, 1947, pp. 215-216; Janusz Koniusz, *op. cit.*, pp. 24, 28, 29 (il.); Paola della Pergola, *Villa Borghese*, Roma, 1962, pp. 86-87, figs. 165-167, 176-179; Gian Lodovico Masetti Zannini, *op. cit.*, pp. 154, 156 (il); Filippa Aliberti Gaudio, *op. cit.*, p. 240 (figs. 225-226); Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, nr 27-29, p. 100; Witold Zahorski, *op. cit.*, p. 200; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 371; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 119 (figs. 6-7), 119-120 (Anejo), p. 121 (nota 35); Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 55, 85 (nr 156-161, 164-165), figs. XXXIX-XLI;

- *La cimbalista y el chico con la bassetla*¹⁹⁴;
- *El organillero y el chico con el tambor*¹⁹⁵; *El organillero y el chico con la bassetla*¹⁹⁶;
- *El bandolinista y el cantante con puti-puti*¹⁹⁷; *El bandolinista y el cantante*¹⁹⁸; *La bandolinista y el cantante*¹⁹⁹;
- *El violinista y el arpista*²⁰⁰;
- *El gaitero y la tabernera*²⁰¹;
- *Los músicos polacos*²⁰²;
- *El concierto alegre*²⁰³;

¹⁹⁴ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 127 (fig. 12); Paola della Pergola, *op. cit.*, p. 87 (fig. 167); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 371; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119-121 (nota 35); Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 85 (nr 156);

¹⁹⁵ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 126 (fig. 10); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 371; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119-121 (nota 35);

¹⁹⁶ Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 85 (nr 158);

¹⁹⁷ [Nota:] El título propuesto por la autora;

¹⁹⁸ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 126 (fig. 9); Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 85 (nr 161);

¹⁹⁹ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 371; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119-121 (nota 35);

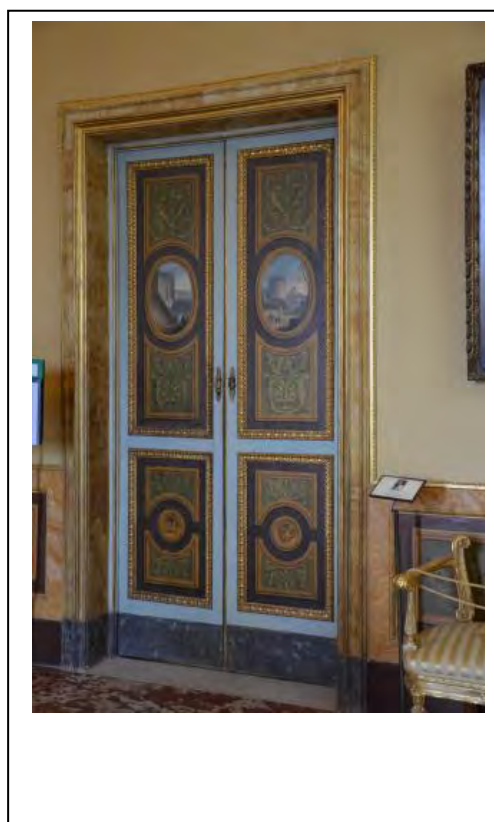
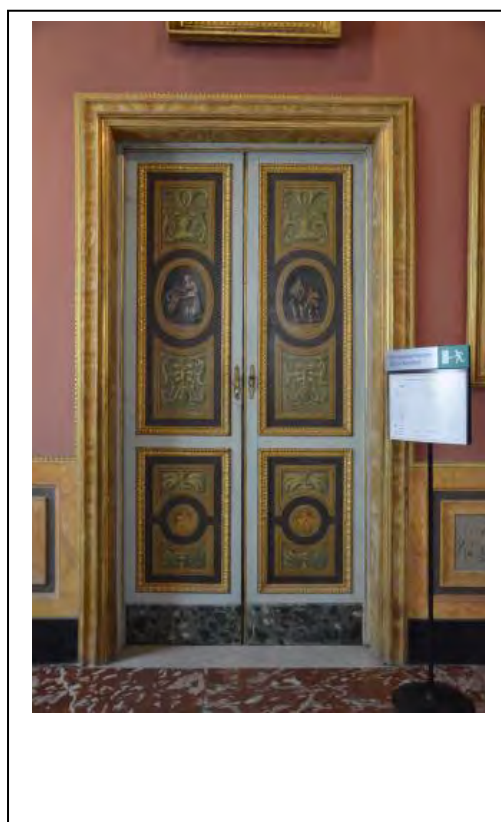
²⁰⁰ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 127 (fig. 11); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 371; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119-121 (nota 35); Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 85 (nr 164);

²⁰¹ Maciej Loret, «Nieznane... », *op. cit.*, p. 125 (fig. 7); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 371; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119-121 (nota 35); Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 85 (nr 159);

²⁰² Maciej Loret, «Nieznane... », *op. cit.*, p. 125 (fig. 8); Janusz Koniusz, *op. cit.*, p. 29 (il.); Gian Lodovico Masetti Zannini, *op. cit.*, p. 156 (il.); Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 240 (fig. 225); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 371; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119 (fig. 6), 120-121 (nota 35); Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 85 (nr 157);

²⁰³ Maciej Loret, «Nieznane... », *op. cit.*, p. 128 (fig. 14); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 371; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119-121 (nota 35); Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 85 (nr 165), fig. XL;

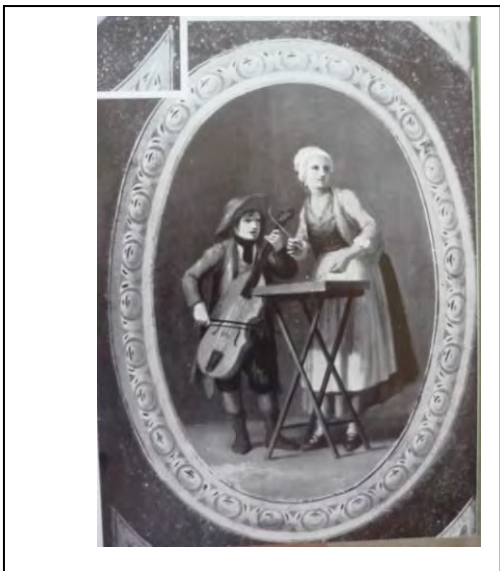
- *La clase de canto*²⁰⁴.



Las hojas de dos puertas de acceso a la sala *Domenichino* (Sala X), con las pinturas de Tadeusz Kuntze.

[Foto en:]
http://www.rzym.msz.gov.pl/pl/p/rzym_it_a_pl/polonia/polonika/tadeusz_kuntze_konicz

²⁰⁴ Maciej Loret, «Nieznane... », *op. cit.*, p. 128 (fig. 13); Paola della Pergola, *op. cit.*, p. 87, fig. 166; Filippa Aliberti Gaudio, *op. cit.*, p. 240 (fig. 226); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,... », *op. cit.*, p. 371; Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119 (fig. 7), 120-121 (nota 35); Dariusz Dolański, *op. cit.*, pp. 85 (nr 160), fig. XXXIX;



Tadeusz Kuntze, *La cimbalista y el chico con la bassetla*, Villa Borghese, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 127 (fig. 12); Paola della Pergola, *Villa Borghese*, Roma, 1962, p. 87 (fig. 167);

Tadeusz Kuntze, *El organillero y el chico con el tambor*, Villa Borghese, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 126 (fig. 10);

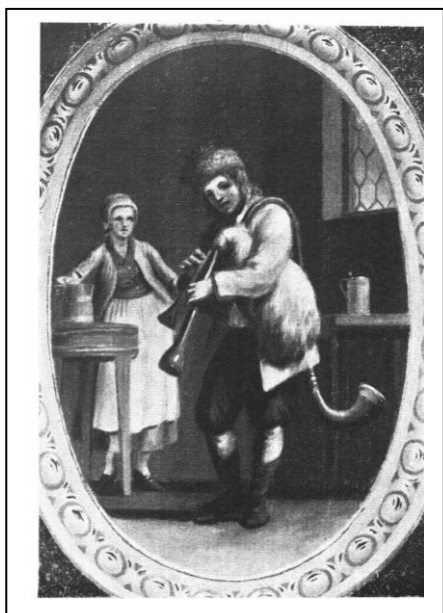


Tadeusz Kuntze, *El bandolinista y el cantante con puti-puti*, Villa Borghese, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 126 (fig. 9);

Tadeusz Kuntze, *El violinista y el arpista*, Villa Borghese, Roma;

[Foto en:] http://www.rzym.msz.gov.pl/pl/p/rzym_it_a_pl/polonia/polonika/tadeusz_kuntze_konicz; Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 127 (fig. 11);



Tadeusz Kuntze, *El gaitero y la tabernera*, Villa Borghese, Roma;;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 125 (fig. 7);

Tadeusz Kuntze, *Los músicos polacos*, Villa Borghese, Roma;

[Foto en:] http://www.rzym.msz.gov.pl/pl/p/rzym_it_a_pl/polonia/polonika/tadeusz_kuntze_konicz; Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 125 (fig. 8); Janusz Koniusz, *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra 1960, p. 29 (il.); Gian Lodovico Masetti Zannini, «Rapporti tra la Polonia e Roma attraverso i secoli», [En:] *Capitolium*, XLII, nr 4, Roma, 1967, p. 156 (il); Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 240 (fig. 225); Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 119 (fig. 6);



Tadeusz Kuntze, *El concierto alegre*, Villa Borghese, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 128 (fig. 14); Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, pp. 85 (nr 165), fig. XL;

Tadeusz Kuntze, *La clase de canto*, Villa Borghese, Roma;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 128 (fig. 13); Paola della Pergola, *Villa Borghese*, Roma, 1962, p. 87, fig. 166; Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 240 (fig. 226); Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 119 (fig. 7); Dariusz Dolański, *op. cit.*, 1993, pp. 85 (nr 160), fig. XXXIX;

Estos pequeños cuadros enmarcados en puertas representan escenas con músicos, italianos y polacos, que tocan instrumentos propios de las fiestas populares (*puti-puti*; *basetla*) o de salón. En cada uno, aparecen retratadas dos personas, más o menos serias, más o menos ebrias, el ambiente es lúdico para animar a los espectadores con la música y el canto. El artista dispone a los protagonistas en diferentes posturas pero nunca de manera frontal, la ambientación es pobre, con fondos sin destacar, casi oscuros pero las figuras con sus trajes de colores y actitudes alegres,

aportan vida a las escenas, de acuerdo con el carácter festivo que ilustran y el lugar a que iban destinadas, un espacio palaciego.

Loret al descubrir las pinturas situó su cronología en los años posteriores a 1780, cuando Marcantonio Borghese inició la decoración de su palacio²⁰⁵, datos que fueron confirmados al encontrar el pago del 30 de marzo de 1784, por el que Kuntze recibía veinticuatro *scudi* por el trabajo realizado.

[10 de marzo 1784]. *Al Sig.[nor] Taddeo Cunze Pittore Figurista devono pagarsi s.[cudi] 24 m.-ta per prezzo comando di n. 8 ovali con figurine di Bambociate con colori al naturale fatti nelle Bussole al piano sopra il terreno del Palazzo di villa Pinciana Questo di 30 marzo 1784. [firmado] A. Asprucci*²⁰⁶.

Las pinturas en las puertas de las salas *Tiziano* y *Correggio* en Villa Borghese de Roma con las vistas de paisajes de la Campagna romana y las ruinas, también descubiertas por Loret²⁰⁷, se conservan en un mal estado. Prószyńska acepta con dudas la atribución de estos trabajos a Kuntze²⁰⁸, sin embargo considero que también fueron pintadas por el artista igual que las vedutas arquitectónicas en las puertas de la *galleria del Cardinale* en el *palazzo Corsini* en Roma donde Kuntze trabajó para el príncipe Bartolomeo Corsini.

²⁰⁵ Maciej Loret, «Nieznane... », *op. cit.*, p. 129;

²⁰⁶ Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamento* firmado por arq. Antonio Asprucci, 10 de mayo de 1779, vol. 5849: Filza dei mandati, 1784-1785, n. 38; [Nota:] El documento fue encontrado y proporcionado a la investigadora Prószyńska por el prof. Italo Faldi, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła...», *op. cit.*, pp. 119-121 (nota 35); Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 240; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 371;

²⁰⁷ Maciej Loret, «Nieznane... », *op. cit.*, p. 129;

²⁰⁸ Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 371; Dariusz Dolański, *op. cit.*, p. 85 (nr 166);



Tadeusz Kuntze, *Puerta con paisajes arquitectónicos*, salas XI; XX, Villa Borghese, Roma;

[Foto en:] Paola della Pergola, *Villa Borghese*, Roma, 1962, pp. 93 (fig. 231), 88 (fig. 179);

Tres óleos con escenas de género atribuidos a Tadeusz Kuntze

A Kuntze también se concede la autoría de tres pequeños óleos sobre lienzo con escenas de género, *Los jugadores de morra*, hacia 1939, en el mercado anticuario, de Roma²⁰⁹; *La visita del médico*²¹⁰, y *El maestro de música*. Los dos últimos cuadros son la propiedad de la *Banca Sannitica*, en Nápoles, y se encontraban anteriormente en la

²⁰⁹ Maciej Loret, «Nieznane...», *op. cit.*, p. 129; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372;

²¹⁰ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 100, 108 (fig. 27); Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 241 (fig. 228); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, pp. 43, 45, 54 (nota 6); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 175-176;

colección de Giuliano Briganti²¹¹. Anthony M. Clark atribuyó a Kuntze esos dos óleos, relacionando cronológicamente *El maestro de música* con el óvalo, de la puerta de la sala *Domenichino*, en Villa Borghese de Roma y sus correspondientes pagamentos²¹².



Tadeusz Kuntze, *El maestro de música*, Banca Sannitica, Nápoles;

[Foto en:] Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, 1970, nr 27-29, p. 108 (fig. 28); Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 241 (fig. 227); Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 47 (fig. 1);

Tadeusz Kuntze, *La visita del médico*, Banca Sannitica, Nápoles;

[Foto en:] Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, p. 108 (fig. 27); Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 241 (fig. 228);

²¹¹ Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 100, 108 (fig. 28); Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 241 (fig. 227); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze,...», *op. cit.*, p. 372; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 43, 45, 47 (fig. 1), 54 (nota 6); Paolo Erasmo Mangiante, *op. cit.*, pp. 175-176;

²¹² Anthony M. Clark [información en:] Erich Schleier, «L'ultimo...», *op. cit.*, pp. 100, 109 (nota 34); Filippa Aliberti Gaudioso *op. cit.*, p. 241; Zuzanna Prószyńska, «Twórczość...», *op. cit.*, pp. 43, 45, 47 (fig. 1), 54 (nota 6);



Tadeusz Kuntze, *El maestro de música, Banca Sannitica, Nápoles*;

[Foto en:] Erich Schleier, «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, 1970, nr 27-29, p. 108 (fig. 28); Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 241 (fig. 227); Zuzanna Prószyńska, «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993, p. 47 (fig. 1);

Tadeusz Kuntze, *La clase de canto, Villa Borghese, Roma*;

[Foto en:] Maciej Loret, «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939, p. 128 (fig. 13); Paola della Pergola, *Villa Borghese*, Roma, 1962, p. 87, fig. 166; Filippa Aliberti Gaudioso, *op. cit.*, p. 240 (fig. 226); Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, p. 119 (fig. 7); Dariusz Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993, pp. 85 (nr 160), fig. XXXIX;

Sin embargo, considero que el óleo *El maestro de música* atribuido a Tadeusz Kuntze, guarda una estrecha relación con *El abad músico*, dibujo de la Colección de Federico Zeri, en Mentana, proyecto para un gouache, por lo tanto, su datación debería ser anterior. En las puertas de la Villa Borghese el artista es más austero en la decoración de los fondos, mientras que en los óleos, como en los gouaches, se cuida la ambientación de la escena, colocando gran número de objetos. No obstante, la disposición de las figuras y de los instrumentos es la misma.



Tadeusz Kuntze, *Maestro de música*, Banca Sannitica (anteriormente en la colección de G. Briganti), Nápoles;

[Foto en:] Filippa Aliberti Gaudio en *Polonia: arte e arte dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 241, fig. 227;

Tadeusz Kuntze, *El abad músico*, Colección Federico Zeri, Mentana;

[Foto en:] Ibídem., p. 243 (fig. 231); Paolo Erasmo Mangiante, *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008, p. 295 (fig. 391);

Bibliografía sobre *La boda judía* de Tadeusz Kuntze

Sistemas de Información del Museo Nacional del Prado. Sistema de Acceso a las Colecciones (S.A.C.), N° catálogo: D07682;

X.- CONCLUSIONES

La presente tesis doctoral no es un trabajo monográfico ni un catálogo completo de la extensa obra pictórica de Tadeusz Kuntze. La autora estudia aquellas obras que son relevantes para presentar la producción artística (lienzos, gouaches y dibujos) del pintor polaco conservada en España; tanto la que se conocía antes, como aquella obra anónima o atribuida a otros artistas, que se pudo identificar durante la investigación en el Museo Nacional del Prado, la Biblioteca Nacional de Madrid o el Museo Fundación Lázaro Galdiano.

Las obras de Tadeusz Kuntze conservadas en España se relacionan al final del texto de las conclusiones, donde se indican aquéllas que hasta ahora se consideraban anónimas o trabajos de otros autores.

El estudio presenta la figura de Tadeusz Kuntze en el contexto español y confirma las conexiones con España del pintor. Sin embargo, no se concentra en señalar la cronología y las fechas exactas de las estancias del artista en este país. Tampoco estudia toda su actividad artística sino los trabajos que fueron realizados, sobre todo, entre 1756-1793, es decir, la obra de un pintor plenamente formado. La tesis de forma puntual se refiere a los lienzos y dibujos de su etapa juvenil localizados en Polonia. Cuando es necesario la autora relaciona esos trabajos para presentar el contexto de las obras descubiertas, olvidadas o atribuidas erróneamente a otros artistas.

La tesis es el reflejo de una gran unión artística europea del siglo XVIII porque presenta los trabajos de un pintor polaco, que pasó gran parte de su vida en Italia y cuya obra por diferentes circunstancias, principalmente las familiares se ha conservado en España. Estos trabajos proceden de diferentes períodos de la actividad del artista y sus temas son diversos: mitológicos (Biblioteca Nacional de Madrid), las escenas de género (Museo Nacional del Prado) y religiosos (Museo Fundación Lázaro Galdiano; Museo Nacional del Prado; Colecciones privadas). Las obras fueron hechas en diferentes técnicas y sobre distintos soportes, principalmente en papel.

Gracias a la exhaustiva investigación de los fondos documentales en España, Polonia e Italia, se pudo ver que el artista no estuvo registrado de forma oficial como pintor en la corte de Fernando VI, y no llegó a España entre junio y septiembre de 1759, tal como se destacaba en las publicaciones polacas. Esas opiniones estaban basadas en la documentación del archivo, conservada en el convento de la Orden de la Visitación de Santa María, en Varsovia. No obstante, la oferta de empleo como pintor para Kuntze pudo remitirse de la Cancillería Real de Fernando VI; sin embargo, tras la muerte del monarca en agosto de 1759, la invitación tramitada posiblemente “expiró” y el artista primero se dirigió a Italia, donde en otoño de 1759 se presentó al *Concurso* de la *Accademia di San Luca*, en Roma. Probablemente, a España llegaría más tarde y a principios de 1760 pudo estar en Madrid. Por lo tanto, la actividad artística de Kuntze hay que relacionarla con la Corte de Carlos III y no con la de Fernando VI. Además, la mujer de Carlos III, la reina María Amalia de Sajonia era hija del rey de Polonia, Augusto III. El pintor pudo considerar que sería un buen apoyo para su carrera artística, y que le ayudaría a conseguir el título del pintor oficial del rey y así nuevos encargos. Sin embargo, no se han encontrado los documentos que certifiquen la invitación oficial, ni siquiera la correspondencia entre la Corte de Carlos III y Kuntze.

La llegada del artista polaco a España, sin duda fue apoyada por su amigo el pintor italiano Corrado Giaquinto que trabajaba en la Corte española desde 1753. Por lo tanto, la correspondencia que se remitió desde Madrid a Polonia, a las manos de Kuntze en primavera de 1759, y su posterior viaje a España en 1760, hay que relacionarlos con las gestiones y el apoyo de Giaquinto, el impulsor de su invitación a la Corte. Sin duda, Kuntze en esa época buscaba nuevos encargos y mecenas, dado que el obispo Andrzej Stanisław Kostka Załuski había fallecido en 1758. Sin embargo, el artista tampoco pudo abandonar Polonia de forma inmediata, porque el obispo le encargó por testamento varias obras de temática religiosa. Kuntze trabajó en ellas durante un año tras la muerte del mecenas. Finalmente, pudo salir de Polonia incluso sin concluir el último lienzo con el tema de la Visitación para la iglesia del convento de la Visitación en Varsovia, donde ejercía como monja la hermana de Załuski.

Además el ambiente artístico no estaba muy favorable para la estancia de Kuntze en Polonia. El mercado de los encargos pictóricos estuvo dominado por Szymon Czechowicz y los pintores de su escuela, cuyos lienzos reflejaban los gustos artísticos de sus clientes. Los trabajos de Czechowicz son un buen testimonio de que el pintor no tenía ni el nivel artístico ni la experiencia de Kuntze, pero al ser un buen negociador y administrador de su talento, ganaba con la competencia.

Posiblemente Kuntze sabía que en Madrid se decoraba el nuevo Palacio Real que ofrecía trabajo para los pintores. Por otro lado, la Roma del XVIII seguía siendo la meca de los geniales artistas, una ciudad que atraía a sus seguidores de toda Europa. Hay pruebas de que en 1765 Kuntze volvería a Italia y durante doce años desempeñaría el cargo del pintor oficial de la Orden de San Agustín, en la región del Lacio. Desde el punto de vista artístico ya era un pintor plenamente formado, reconocible en sus obras, sobre todo, en la difícil técnica del fresco. La calidad técnica de la obra conservada y su valor artístico reflejan el nivel del taller pictórico de Kuntze. En la corta lista de los maestros europeos, expertos en frescos, con los que Kuntze habría podido perfeccionar esa técnica, se encontraba Corrado Giaquinto que había trabajado en los frescos del Palacio Real de Madrid. Sin embargo, no se han encontrado los testimonios documentales sobre la participación directa de Kuntze en esos trabajos.

De momento, el único testimonio indirecto de la presencia de Kuntze en Madrid, encontrado por la autora en el Archivo del Palacio Real de Madrid, es la partida del bautismo de la hija de Leonardo de Quadros, llamada Leonarda Polonia Thadea, bautizada en la Capilla Real del Palacio Real, en febrero de 1760.

Actualmente, la obra y documentación referente a Kuntze se encuentra dispersa en diferentes países, lo que dificulta el estudio de la biografía del artista. El material biográfico sobre la estancia de Kuntze en Polonia es muy reducido y fue destruido durante las guerras. También las circunstancias históricas en las que le tocó vivir eran complicadas; la fecha de su muerte en Roma (1793), coincidió con el momento histórico en el que Polonia iba desapareciendo del mapa del Mundo, y los nuevos gobernantes no cuidaban la conservación de los archivos de los vencidos.

Además, la documentación italiana que se conserva en los fondos del Vaticano y de las órdenes religiosas, también es de difícil acceso y no tiene un flujo cronológico, debido a los continuos viajes del artista. Igual de difícil, es el estudio de las pinturas de Kuntze conservadas en los palacios, divididos, hoy en día, en apartamentos más pequeños destinados para viviendas u oficinas de diferentes entidades. Su investigación requiere permisos especiales y la presencia de los dueños, quienes no siempre son conscientes de la existencia de las pinturas de Kuntze en su propiedad.

La destrucción de su obra y la documentación también se debió a las circunstancias familiares, que se pudo confirmar en la correspondencia de sus descendientes españoles. Según la relación escrita de la hija del artista, la mujer de Kuntze tras su muerte destruyó sus papeles y documentos. Sin embargo, para la conservación de su obra fue muy afortunado el matrimonio de su hija Isabel con el pintor español, José de Madrazo y Agudo, el futuro director del Museo del Prado.

No se puede excluir la posibilidad de que como en Italia, Kuntze trabajara en España, para la Orden de San Agustín, o como en Polonia, para la Orden de la Visitación de Santa María. No obstante, durante la investigación tampoco se ha podido comprobar esta tesis, por falta de la documentación de fuente destruida en los archivos de las iglesias españolas durante las guerras del XIX y XX.

Las obras de Kuntze al igual que los documentos sobre él, se encuentran en diferentes colecciones, una circunstancia que está relacionada con los cambios de mecenas y lugares de residencia. Además, Kuntze al ser “el último pintor del Rococó en Roma” fue olvidado por el siglo XIX, porque el nuevo estilo pictórico, el Neoclasicismo, dominó la moda artística. Fue olvidado también porque casi nunca firmaba sus trabajos. Su obra se perdió no solamente por las guerras, sino también como consecuencia de una mala conservación y restauración a principios del siglo XX (por ejemplo, en Frascati).

La tesis doctoral presenta y analiza detalladamente las publicaciones sobre Kuntze en la prensa y los libros polacos del siglo XIX. Este análisis permite constatar que los investigadores decimonónicos desconocían por completo su figura y su obra. No

completaban su biografía y los datos se publicaban sin ningún fundamento histórico dificultando aún más el estudio sobre el artista (por ejemplo, la historia inventada sobre su empleo en la cocina del obispo Załuski y sus dibujos con carbón en las paredes, e incluso la falsificación del apellido y la genealogía del artista).

Por ello, la figura de Kuntze y su obra en la tesis doctoral se presentan con un planteamiento nuevo que estudia su actividad como pintor relacionado con la colonia española en Roma, en la segunda mitad del siglo XVIII. Igual que en el caso de la invitación a Madrid, la figura fundamental era Corrado Giaquinto. Tutor en Roma de los pensionados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que llegaban de Madrid con la beca para completar sus estudios. En esa época, Giaquinto junto con otros artistas, en su mayoría italianos, como Andrea Casali o Gregorio Guglielmi, realizaban trabajos pictóricos en la iglesia trinitaria española, que repercutían en el estilo pictórico de los artistas más jóvenes, y que por su importancia llegó a ser denominada la *Cultura di via Condotti*. Tanto Kuntze como los pintores españoles, Antonio González Velázquez y José del Castillo, a mediados del siglo XVIII se hallaban bajo la influencia de la *Cultura* cuyo foco se encontraba en la iglesia trinitaria. También son de especial interés las relaciones personales y artísticas entre Francisco de Goya y Tadeusz Kuntze, plasmadas en los trabajos de ambos artistas que posiblemente surgieron a raíz de los contactos en torno a la *Cultura di via Condotti*. Las investigaciones modernas relacionan la figura de Goya con la *Cultura*. Cuando hacia 1770 Goya llegó a Roma sin la beca de la Academia española, y sin una ayuda oficial, ya no era la misma *Cultura* de antes. La autora de la tesis quiere destacar que los artistas que habían formado veinte años atrás la *Cultura di via Condotti*, no se encontraban en Roma, durante la estancia de Goya, porque habían fallecido o trabajaban fuera y realmente su último representante era el polaco, Tadeusz Kuntze, llamado hoy “el último pintor del Rococó en Roma”. No se conserva ningún documento directo que pueda demostrar la hospitalidad de Kuntze y que Goya vivía en el *Palazzo Tomati*, algo que no debe extrañar porque se trataba de un favor de amigo y no de una ayuda oficial de la Corte. Este tipo de favores no se registran en las actas, y las cartas familiares fueron destruidas tras la muerte de Kuntze. Sin embargo, el testimonio no escrito sobre esa hospitalidad se conservó en la memoria familiar. En la

familia de los Madrazo en Madrid pervivió el recuerdo que “el abuelo Kuntze recibió a Goya en su casa de Roma”, en la vía Sistina.

Kuntze pudo conocer a Goya en Madrid en los años sesenta del siglo XVIII o diez años más tarde en Roma. Cuando el artista español estuvo en Italia, Tadeusz tenía un importante mecenas, Enrico Benedetto Stuart, el obispo de Frascati y polaco de origen, bisnieto del rey Juan III Sobieski. Kuntze decoró su palacio, la iglesia del *Gesù* y la capilla junto con la biblioteca del seminario. La tesis estudia el programa iconográfico de la capilla (algunos de los frescos conservados nunca han sido publicados ni estudiados), gracias a ello se pudo ver que algunos motivos pintados por Kuntze, más tarde fueron utilizados por Goya en el *Aula Dei* de Zaragoza, un testimonio más de los contactos entre ambos artistas.

También se señala la influencia de los gouaches de Kuntze, por ejemplo, *Dama(s) de paseo por el Campo Vaccino*, en los dibujos de Goya, *Siesta / Maja de paseo*, o *Grupo de majas de paseo*, para destacar las conexiones entre ambos artistas. No solamente la forma de componer las escenas es la misma, sino también la manera de tratar el tema con humor y el interés por diferentes grupos sociales, los curas, los monjes, los desfavorecidos, los pobres o los marginados. Ambos artistas describían el esfuerzo y el duro trabajo de la gente del campo y del puerto, registraban las costumbres populares, los tipos característicos de la ciudad, sus trajes y fiestas. A Kuntze, igual que más tarde a Goya, le interesaba el contexto documental y costumbrista, tanto los sucesos relevantes o como los menos importantes, en una lectura fácil, conseguida gracias al lenguaje gestual. Los elementos comunes en las obras de ambos pintores son tan significativos, que deja de ser importante demostrar en qué casa dormía Goya durante su estancia en Roma.

Por otro lado, la tesis también destaca la influencia de los artistas españoles en Kuntze, sobre todo, de Bartolomé Esteban Murillo, cuya huella se puede ver claramente en las pinturas de temática religiosa del artista polaco.

La presente tesis revela y estudia los trabajos de Kuntze desconocidos hasta ahora, localizados en Madrid, *Anónimos* o atribuidos a otros autores españoles. Se trata de obras (dibujos, gouaches y lienzos) que posiblemente no están relacionadas con su

estancia en España. Los trabajos de Kuntze conservados en Madrid tienen su origen en las adquisiciones posteriores de los descendientes españoles del pintor (Colección Madrazo) y de las subastas (Colección Fernández Durán; Legado Bosch). Todas las obras de Kuntze que se conservan en España están estudiadas dentro de un contexto artístico más amplio, en relación con sus trabajos de diferentes épocas y de otros artistas, conservados en Polonia, Alemania o Italia, para confirmar definitivamente su autoría. Muchos de los motivos que aparecen en los dibujos y estudios pictóricos de Madrid se repiten en los frescos y lienzos de los conventos agustinos del Lacio, en Italia. Eso permite comprobar que los trabajos de Kuntze conservados en España fueron los estudios previos para los ciclos iconográficos más amplios.

Cronológicamente, la tesis concluye en 1793, es decir, en el año de la muerte del artista. Por lo tanto, no abarca un tema interesante que requeriría un nuevo estudio: el papel de Kuntze como precursor de una gran dinastía de artistas españoles del siglo XIX, y cuyo más alto exponente sería su nieto, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894).

X.1.- Relación de las pinturas y dibujos de Tadeusz Kuntze conservados en España (se indican los trabajos del artista que hasta ahora se consideraban anónimos o de otros autores).

X.1.1.- Museo Nacional del Prado, Madrid

1. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D00669, 1765-1769;
(En el *Catálogo* (S.A.C.): José del Castillo, *La Asunción de la Virgen*, s. XVIII);
2. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01349, 1769-1776;
3. Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01347, h.1781;
4. Tadeusz Kuntze, *Ángel transportando un cáliz*, D07766, h.1770;

- (En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo italiano del círculo de Luca Giordano. Escuela romana, *Ángel transportando un cáliz*, siglo XVII);
5. Tadeusz Kuntze, *Aparición de la Virgen a Santa Mónica*, D02298, h.1776;
 6. Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, P02640, 1770-1776;
 7. Tadeusz Kuntze, *Flora en una nube con ángeles*, D07740, 1771-1775;
(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo italiano, *Flora en una nube con ángeles*, siglo XVIII);
 8. Tadeusz Kuntze, *Composición mitológica para un tondo*, D07845, 1771-1775;
(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo. Escuela Italiana, *Composición mitológica para un tondo*, siglo XVIII);
 9. Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, D07832, h.1760;
(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo italiano, *San Nicolás de Bari*, siglo XVIII);
 10. Tadeusz Kuntze, *La muerte de Polixena*, D07864, h.1756;
(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo italiano, *Escena de batalla*, siglo XVII);
 11. Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, D07682, h.1759;
(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo. Escuela polaca, *La boda judía*, siglo XVIII-XIX).

X.1.2.- Biblioteca Nacional, Madrid

12. Tadeusz Kuntze, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, DIB/15/85/14, h.1756;
(En el *Catálogo* BN: Pedro Kuntz y Valentini, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, siglo XIX);
13. Tadeusz Kuntze, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, DIB/15/85/13, h.1756;

(En el *Catálogo* BN: Pedro Kuntz y Valentini, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, siglo XIX);

14. Tadeusz Kuntze, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, DIB/15/85/15, h.1756;

(En el *Catálogo* BN: Pedro Kuntz y Valentini, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, siglo XIX);

15. Tadeusz Kuntze, *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*, DIB/13/13/53, h.1770;

(En el *Catálogo* BN: Anónimo Italiano (Tadeusz Kuntze (?)), *Santa Religiosa*, siglo XVIII).

X.1.3.- Museo Fundación Lázaro Galdiano, Madrid

16. Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, nº 03591, 1760-1765;

(En el *Catálogo* FLG: Mariano Salvador Maella, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, 1787).

X.1.4.- Colecciones Privadas

17. Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, 1760-1765, Colección privada, Madrid;

(En los *Catálogos*: Mariano Salvador Maella, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, 1787);

18. Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, h.1759, Colección privada, Madrid;

(En los *Catálogos*: Corrado Giaquinto (Antonio González Velázquez), *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, siglo XVIII);

19. Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, h.1790, Colección privada, Barcelona;

(En los *Catálogos*: Francisco Bayeu (Francisco de Goya), *La Piedad*, 1774).

LÁMINA 1



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D00669, 1765-1769,

Museo Nacional del Prado, Madrid.

(En el *Catálogo* (S.A.C.): José del Castillo, *La Asunción de la Virgen*, s. XVIII).

LÁMINA 2



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01349, 1769-1776,

Museo Nacional del Prado, Madrid.

LÁMINA 3



Tadeusz Kuntze, *La Asunción de la Virgen*, D01347, h.1781,

Museo Nacional del Prado, Madrid.

LÁMINA 4



Tadeusz Kuntze, *Ángel transportando un cáliz*, D07766, h.1770,

Museo Nacional del Prado, Madrid.

(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo italiano del círculo de Luca Giordano. Escuela romana, *Ángel transportando un cáliz*, siglo XVII).

LÁMINA 5



Tadeusz Kuntze, *Aparición de la Virgen a Santa Mónica*, D02298, h.1776, Museo Nacional del Prado, Madrid.

LÁMINA 6



**Tadeusz Kuntze, *Moisés en el Sinaí*, P02640, 1770-1776,
Museo Nacional del Prado, Madrid.**

LÁMINA 7



Tadeusz Kuntze, *Flora en una nube con ángeles*, D07740, 1771-1775,

Museo Nacional del Prado, Madrid.

(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo italiano, *Flora en una nube con ángeles*, siglo XVIII).

LÁMINA 8



Tadeusz Kuntze, *Composición mitológica para un tondo*, D07845, 1771-1775, Museo Nacional del Prado, Madrid.

(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo. Escuela Italiana, *Composición mitológica para un tondo*, siglo XVIII).

LÁMINA 9



Tadeusz Kuntze, *San Nicolás de Bari*, D07832, h.1760, Museo Nacional del Prado, Madrid.

(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo italiano, *San Nicolás de Bari*, siglo XVIII).

LÁMINA 10



Tadeusz Kuntze, *La muerte de Polixena*, D07864, h.1756 Museo Nacional del Prado, Madrid.

(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo italiano, *Escena de batalla*, siglo XVII).

LÁMINA 11



Tadeusz Kuntze, *La boda judía*, D07682, h.1759, Museo Nacional del Prado, Madrid.

(En el *Catálogo* (S.A.C.): Anónimo. Escuela polaca, *La boda judía*, siglo XVIII-XIX).

LÁMINA 12



Tadeusz Kuntze, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, DIB/15/85/14, h.1756, Biblioteca Nacional, Madrid.

(En el *Catálogo BN*: Pedro Kuntz y Valentini, *Despedida de Héctor y Andrómaca*, siglo XIX).

LÁMINA 13



Tadeusz Kuntze, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, DIB/15/85/13, h.1756, Biblioteca Nacional, Madrid.

(En el *Catálogo BN*: Pedro Kuntz y Valentini, *Aquiles arrastra el cadáver de Héctor*, siglo XIX).

LÁMINA 14



Tadeusz Kuntze, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, DIB/15/85/15, h.1756, Biblioteca Nacional, Madrid.

(En el *Catálogo BN*: Pedro Kuntz y Valentini, *Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de Héctor*, siglo XIX).

LÁMINA 15



Tadeusz Kuntze, *Santa Catalina de Siena enseña el anillo invisible a su confesor*, DIB/13/13/53, h.1770, Biblioteca Nacional, Madrid.

(En el *Catálogo* BN: Anónimo Italiano (Tadeusz Kuntze (?)), *Santa Religiosa*, siglo XVIII).

LÁMINA 16



Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*,

nº 03591, 1760-1765, Museo Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

(En el *Catálogo FLG*: Mariano Salvador Maella, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, 1787).

LÁMINA 17



Tadeusz Kuntze, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, 1760-1765, Colección privada, Madrid.

(En los *Catálogos*: Mariano Salvador Maella, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, 1787).



Tadeusz Kuntze, *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, h.1759, Colección privada, Madrid.

(En los *Catálogos*: Corrado Giaquinto (Antonio González Velázquez), *Virgen con el Niño y santa Bárbara*, siglo XVIII).

LÁMINA 19



Tadeusz Kuntze, *La Pietà*, h.1790, Colección privada, Barcelona.

(En los *Catálogos*: Francisco Bayeu (Francisco de Goya), *La Piedad*, 1774).

XI.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ARCHIVOS CONSULTADOS

- *Arciconfraternita di S. Caterina da Siena* en Roma.
- Iglesia de la *Santissima Trinità degli Spagnoli* en Roma.
- Iglesia de la *Santissima Trinità* en Soriano nel Cimino.
- Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.
- Museo - Fundación Lázaro Galdiano.
- Museo Nacional del Prado.
- Palacio Real de Madrid.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

PÁGINAS WEB

- <http://altmeister.museum-kassel.de/>
- <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/>
- <http://ceres.mcu.es>
- <http://siusa.archivi.beniculturali.it/>
- <http://viterbo.artecitta.it/>
- <http://www.aironeinforma.it/castelmassimo.html>
- <http://www.bernardyni.pl/>
- <http://www.britishmuseum.org/>
- <http://www.muzeumwp.pl/>
- <http://www.osadnicy.org>

- <http://www.santostefanocave.it/>
- <http://www.treccani.it/>
- <http://www.vads.ac.uk/>
- <https://books.google.de>
- www.accademiasanluca.it
- www.bbc.co.uk
- www.casalattico.com
- www.cervantesvirtual.com
- www.chabad.org.pl
- www.clevelandart.org
- www.comune.ripi.fr.it
- www.dominicos.org
- www.galleriabarberini.beniculturali.it
- www.huntsearch.gla.ac.uk
- www.mba.tours.fr
- www.mv.vatican.va
- www.racula.pl
- www.tate.org.uk
- www.the-athenaeum.org
- www.traditio-op.org
- www.um.zielona-gora.pl
- www.zgora.pl

PUBLICACIONES

- Aghion, I., Barbillon, C., Lissarrague, F., *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, Madrid, 2001.
- Alaminos López, E., Salas Vázquez, E., (transcripción e índice), *Federico de Madrazo. Epistolario*, Museo del Prado, t. 1, Madrid, 1994.
- Alba Alarcos, A., *San Felipe Neri en el arte español*, Alcalá de Henares, 1996,
- Aliberti Gaudioso, F., «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975.
- Amato, P., *Corrado Giaquinto «noto per il suo valore nella pittura»*, Molfetta, 2002.
- Anónimo, [sin título], [En:] *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, (29-07-1823), nr 120, Warszawa, 1823.
- Anónimo, «Czechowicz Szymon», [En:] *Krótkie wzmianki o niezwykłych malarzach polskich na Wystawie Retrospektywnej otwartej w maju 1898 roku w Warszawie*, Warszawa, 1898.
- Anónimo, «Konicz» [En:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand*, t. XV, Warszawa, 1864.
- Anónimo, «Konicz», [En:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand*, t. VIII, Warszawa, 1900.
- Anónimo, «Krótki rys malarstwa w Polsce», [En:] *Rozmaitości: do n-ru 81 Gazety Korespondenta warszawskiego i zagranicznego*, nr 33, Warszawa, 1819.
- Anónimo, «O celniejszych malarzach polskich», [En:] *A. Gałęzowskiego Kalendarz Domowy na rok przestępny 1832*, V, Warszawa, 1832.
- Ansón Navarro, A., «La Piedad: Un Goya diferente», [En:] *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, nº 9, enero-marzo, 2011.

- Ansóñ Navarro, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, 1995.
- Ansóñ Navarro, A.; Centellas, R., *Goya y sus comienzos académicos. Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Siglos XVI-XVIII*. Catálogo exposición 10 de octubre- 15 de diciembre, 1996, Zaragoza, 1996.
- Arnaiz, J. M., *Antonio González Velázquez. Pintor de Cámara de su Majestad. 1723-1792*, Madrid, 1999.
- Atti, A., «Il Cardinale Duca di York vescovo della città e diocesi di Frascati», Roma 1868.
- Banacka, M., *Zaluski i inicjatywy artystyczne*, Warszawa, 2001.
- Barcia, Á. M. de., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.
- Barsali, I. B., *Mostra di Pompeo Batoni. Catalogo*, Lucca, 1967.
- Batowski, Z., «W sprawie „Konicza” malarza 18 wieku», [En:] *Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wydział I, II, III*, Rok XI-XVIII, 1918-1925, Warszawa, 1927.
- Bernatowicz, A., «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Allgemeines Künstler-Lexikon*, ed. K.G. Saur; De Gruyter Verlag, vol. 82, Berlin-Boston, 2014.
- Białostocki, J., «Sztuka początków wieku osiemnastego», [En:] *Sztuka I poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, noviembre 1978, Warszawa, 1981.
- *Biblia de Jerusalén*, edición revisada y aumentada, Bilbao, 1998.
- Bindelli, P., *Enrico Stuart Cardinale duca di York*, Frascati, 1982.
- Bołoz Antoniewicz, J., *Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764-1886*, Lwów, 1894.
- Borea, E., «Marco Benefial», [En:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, 1966.

- Borghini, G., «S. Caterina da Siena a Via Giulia (1766-1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano», [En:] *Storia dell'arte*, LII, 1984.
- Borowski, K., «Kościół i klasztor PP. Wizytek w Warszawie», [En:] *Pamiętnik Religijno-Moralny*, t. 31, nr 9-10, Warszawa, 1856.
- Bottineau, Y., «Introducción»; «La pintura francesa en la corte de España durante el siglo XVIII», [En:] *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*; Museo del Prado, 1 de febrero – 27 de abril de 1980, Madrid, 1980.
- Brodowski, J., «Myśl do ustanowienia Towarzystwa Sztuk Pięknych, Malarstwa, Rzeźbiarstwa i Budownictwa», [En:] *Pszczółka Krakowska*, t. X, núm. 2, Kraków, 1822.
- Buendía, J. R., *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, catálogo de la exposición, Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 1986.
- Busiri Vici, A., *I Poniatowski e Roma*, Firenze, 1971.
- Camón Aznar J., *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1973.
- Camón Aznar, J., *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951.
- Camón Aznar, J., *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1954.
- Capobianco, F., «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006.
- Caporelli, E., «MAZZANTI, Ludovico», [En:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, 2008.
- Carmona Muela, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, 2003.
- Casciani, R., «Thaddaus Kuntze: un inedito disegno e altre opere realizzate a Soriano nel Cimino», [En:] *Beni Culturali Artistici e Storici*, vol. 15, nº 2, 2007.
- Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid 1800, edición de Miguel Morán Turina, Madrid, 2001.

- Chrzanowski, T., Kornecki, M., *Polskie pomniki w świątyniach Rzymu*, Warszawa, 1994.
- Clark, A. M., «An Introduction to Placido Costanzi», [En:] *Paragone*, 219, 1968.
- Clark, A. M., «La carriera professionale e lo stile del Batoni», [En:] *Mostra di Pompeo Batoni. Catalogo*, Lucca, 1967.
- Clark, A. M., *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, 1985.
- Claudio Rendina, *Le chiese di Roma*, Roma, 2010.
- Corral, J. del, *El Madrid de los Borbones*, Madrid, 1991.
- D'Arcangeli, V., *Soriano nel Cimino nella Storia e nell'Arte*, Viterbo, 1981.
- Dąbrowski, B., «Rozmaitości. Uwagi i niektóre dodatki do dzieła pod tytułem: Słownik malarzów polskich, przez Edwarda Rastawieckiego. Tomów 2. Warszawa. 1850 i 1851», [En:] *Biblioteka Warszawska*, t. 1, Warszawa, 1855.
- Daix, G., *Dictionnaire des Saints*, Paris, 1996.
- Davies, N., *Boże Igrzysko – Historia Polski*, Kraków, 2005.
- Davies, N., *Europa – rozprawa historyka z historyą*, Kraków, 2005.
- Díez, J. L., (coord.), Gutiérrez A., Bornia Labrador A., (transcripción), *José de Madrazo. Epistolario*, Fundación M. Botín, Santander, 1998.
- Dolański, D., *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733-1793)*, Zielona Góra, 1993.
- Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, 1984.
- Donati, U., «Gli architetti del Convento di Sant'Agostino a Roma», [En:] *L'Urbe*, V, 8, 1940.
- Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M., *La Biblia y los santos. Guía Iconográfica*, Madrid, 1996.

- Faldi, I., «Il Barocco nella Tuscia Viterbese», [En:] *Pittura Barocca nella Tuscia Viterbese*, Catálogo exposición Viterbo, 3 – 13 abril 1982.
- Faldi, I., «Recensione alle Mostra: “Polonia: arte e cultura dal medioevo all’illuminismo”», [En:] *Storia dell’Arte*, nr 24-25, 1975.
- Ferrarino, L., (a cargo de), *Dizionario degli Artisti Italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid, 1977.
- Fijałkowski, W., «Chwała i sława króla Jana», [En:] *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w.*, Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej, septiembre – diciembre de 1983, Warszawa, 1983.
- Fiorentino, K., «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006.
- Frutos Sastre, L. de, «Cronología», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006.
- Frutos Sastre, L. de, «Giaquinto copista y Giaquinto copiado», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006.
- Füssli, J. H., *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zürich, 1779.
- García Cárcel, R., (coord.), *Historia de España. Siglo XVIII. La España de Los Borbones*, Madrid, 2002.
- García Sáseta, M. del C., «Corrado Giaquinto en España» [En:] *Atti Convegno di Studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, 3-5 gennaio 1969, Molfetta, 1971.
- Gaya Nuño, J. A., *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, 1968.
- Gigli, G. de, *Diálogos de Santa Catalina de Sena. Prólogo*, Madrid, 1797.
- Gomulicki, W., «Luźne karty z dziejów malarstwa polskiego (Przegląd „Wystawy retrospektywnej”)», [En:] *Tygodnik Ilustrowany*, nr 24, Warszawa, 1898.
- Grabowski, A., «Mozajka złożona z wiadomości starożytnych, dziejów sztuki, ułamków biograficznych, i.t.d.», [En:] *Biblioteka Warszawska*, t. 4, Warszawa, 1855.

- Grabowski, A., *Historyczny opis M. Krakowa i jego okolic*, Kraków, 1822.
- Grabowski, A., *Kraków i jego okolice*, Kraków, 1830.
- Grabowski, A., *Kraków i jego okolice*, Kraków, 1844.
- Grabowski, A., *Kraków i jego okolice*, Kraków, 1866.
- Griseri, A., *Un inventario per l'esotismo. Villa della Regina 1755*, Turin, 1988.
- Guerra de la Vega, R., *Iglesias y Conventos del Antiguo Madrid*, Madrid, 1996.
- Homero, *Iliada*, edición de Oscar Martínez García, Madrid, 2011.
- Indrio, L., «San Tommaso da Villanova: storia, iconografia e diffusione nel territorio della Provincia di Roma», [En:] VV.AA., *Il restauro dell'Elemosina di San Tommaso da Villanova del Cavalier Gerolamo Troppa*, I Quaderni del Museo Civico, Bracciano, 2009.
- Janocha, M., «Rzekome kartony Tadeusza Kuntze-Konicza w Muzeach Watykańskich», [En:] *Saeculum Christianum*, 7 (2000), nr 1, Warszawa, 2000.
- Karpowicz, M., «Polonica w Akademii św. Łukasza», *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXIII, nr 4, Warszawa, 1971.
- Karpowicz, M., «Suplement do „Poloniców w Akademii św. Łukasza”», *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXVI, nr 2, Warszawa, 1974.
- Karpowicz, M., «Tak zwane „Autoportrety” Tadeusza Kuntze-Konicza», *Biuletyn Historii Sztuki*, XXVIII, Warszawa, 1966.
- Karpowicz, M., «Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711-1740», [En:] *Sztuka I poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Rzeszów, nowiembere 1978, Warszawa, 1981.
- Karpowicz, M., *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa, 1985.
- Koniusz, J., *Taddeo Polacco z Zielonej Góry*, Zielona Góra, 1960.
- Kopaliński, W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 2001.
- Koyré, A., *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, 1968.
- Kraszewska, J., «Materiały do historii budowy kościoła ss. Wizytek w Warszawie», *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, V, nr 3-4, Warszawa, 1937.

- Lacoste, J., *Referencias fotográficas de las obras de España, 1913. Catálogo. La Colección Lázaro*, Madrid, 1926-1927.
- Lafuente Ferrari, E., *Breve historia de la pintura española*, t. II, Madrid, 1987.
- Lelewel, J., *Historyczna Paralela Hiszpanii z Polską, w XVI, XVII, XVIII wieku*, Warszawa, 2006.
- Lemme, F., «Ludovico Mazzanti», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998.
- Lileiko, J., «Zachariasz Longuelune i Gaetano Chiaveri», [En:] *Sztuka I poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, noviembre 1978, Warszawa, 1981.
- Loire, S., «Poussin chez Raphaël, 1627. Sur quelques graffiti d'artistes français à Rome», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001.
- Longhi, R., «Il Goya romano e la “cultura di Via Condotti”», [En:] *Paragone*, 53, Firenze, 1954.
- López Redondo, A., *Hora y Media en el Museo Lázaro Galdiano. Guía*, Madrid, 1999.
- Loret, M., «Nieznane prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Dawna Sztuka*, II, Lwów, 1939.
- Loret, M., «Prace dekoracyjne T. Kuntzego w Italji», [En:] *Tygodnik Ilustrowany*, 1er semestre, núm. 12, Warszawa, 1929.
- Loret, M., «Un artista polacco: Taddeo Kuntze tra i decoratori della Villa Borghese», [En:] *Atti del V Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma, 1938, ed. 1942.
- Loret, M., «Un predecessore polacco di Bartolomeo Pinelli», [En:] *Roma*, VII, 5, 1929.
- Loret, M., «Z dziejów wpływów francuskich w Rzymie w XVIII wieku», [En:] *Przegląd Współczesny*, XVI, nr 2, Warszawa, 1937.
- Loret, M., *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929.

- Loret, M., *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym, 1930.
- Luca de Tena, C., Mena, M., *Guia del Prado*, Madrid, 1980.
- Luna, J. J., «La pintura francesa durante el reinado de Felipe V (1700-1746)», [En:] *El arte del siglo de las luces*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2010.
- Łuszczkiewicz, W., «Malarstwo religijne w Polsce», [En:] *Encyklopedia Kościelna*, t. XIII, Warszawa, 1880.
- Lynch, J., *Historia de España*, Edad Moderna – Crisis y recuperación, 1598-1808, Barcelona, 2005.
- Madrazo, P. de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, (ed. undécima corregida y aumentada), Madrid, 1920.
- Maltese, C., *Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Palazzo della Provincia, Frosinone, 1961.
- Maltese, C., *Il Settecento a Roma*, [Catálogo], Roma, 1959.
- Mangiante, P. E., *Goya e Italia*, Zaragoza, 2008.
- Mano, J. M. de la, *Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos: catálogo razonado*, t. 2, Santander, 2011.
- Mano, J. M. de la, *Mariano Salvador Maella, poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, 2011.
- Masetti Zannini, G. L., «Rapporti tra la Polonia e Roma attraverso i secoli», [En:] *Capitolium*, XLII, nr 4, Roma, 1967.
- Mena Marqués, M. B., «Dibujos de Pompeo Batoni en el Museo del Prado», [En:] *Boletín del Museo del Prado*, t. IV, núm. 12, 1983.
- Mena Marqués, M. B., «Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición», [En:] *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*,

Catálogo de Exposición Museo de Bellas Artes – Catedral, marzo – mayo de 2002, Valencia, 2002.

- Mena Marqués, M. B., *Catálogo de dibujos VII. Dibujos italianos del siglo XVIII*, Museo del Prado: Madrid, 1990.
- Michalczyk, Z., *Szymon Czechowicz (1689-1775)*, Warszawa, 2009.
- Monreal y Tejada, L., *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, 2000.
- Morales y Marín, J. L., «La pintura española del siglo XVIII», [En:] *Historia General del Arte*, vol. XXVII, Madrid, 1984.
- Morales y Marín, J. L., *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Zaragoza, 1995.
- Morales y Marín, J. L., *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979.
- Morales y Marín, J. L., *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996.
- Morawski, S., «[reseña sin título, acerca de] Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających», [En:] *Pamiętnik Literacki*, I, núm. 28, Lwów, 1850.
- Musi, T., «Ficha técnica: Aparición de la Virgen del Cinto a santa Mónica», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, octubre 1984.
- Musi, T., «Ficha técnica: Apoteosis de san Agustín», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, octubre 1984.
- Musi, T., «Ficha técnica: Limosna de Santo Tomás de Villanueva», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, octubre 1984, (1989).
- Musi, T., «Ficha técnica: SS. Trinidad», [En:] *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma*, octubre 1983.
- Mycielski, J., *Sto lat z dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860 z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, 3^a Ed., Kraków, 1902.
- Noack, F., «Kuntz Thaddäus», [En:] U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. XXII, Leipzig, 1928.

- Noack, F., *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, vol. 2, Berlin-Leipzig, 1927.
- Noack, F., *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*, Stuttgart-Berlin, 1907.
- Oleszczyński, A., *Wspomnienia o Polakach co słynęli w obcych i odległych krajach. Opisy i wizerunki*, vol. I, Paris, 1843.
- Orańska, J., «Czechowicz czy Koniecz. Kwestia autorstwa obrazu „Cud świętego Jana Kantego” w Muzeum Narodowym w Krakowie», [En:] *Dziennik Poznański*, nr 57, Poznań, 1933.
- Orańska, J., «Przyczynki do dziejów malarstwa polskiego w XVIII w. Na marginesie pracy dr. S. Zahorskiej: „Dzieje Malarstwa polskiego”. Warszawa, 1932», *Biuletyn Historji Sztuki i Kultury*, II, nr 2, Warszawa, 1933.
- Orsi, M. d', *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958.
- Ossorio y Bernard, M., *Galeria biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, t. I, Madrid, 1868.
- Pasierb, J. St., Janocha, M., *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa, 1999.
- Peretti, E., *L'eremo, il convento e le chiese della Santissima Trinità di Soriano nel Cimino e l'antica immagine della Madonna ivi venerata*, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1945.
- Pérez Sánchez, A. E., (a cargo de), *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996.
- Pérez Sánchez, A. E., (a cargo de), *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1985.
- Pérez Sánchez, A. E., «Catálogo», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006.
- Pérez Sánchez, A. E., «En torno a Corrado Giaquinto», [En:] *Archivo Español de Arte*, 1971.

- Pérez Sánchez, A. E., «Introducción y propósito», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006.
- Pérez Sánchez, A. E., «La huella de Giaquinto en España», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, 2006.
- Pérez Sánchez, A. E., «Pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII», [En:] *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Museo del Prado, 1 de febrero – 27 de abril de 1980, Madrid, 1980.
- Pérez Sánchez, A. E., «Santo Tomás de Villanueva dando limosna», [En:] *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano, Catálogo de la exposición en la Fundación Pedro Barrié de la Maza*, La Coruña, desde el 14 de octubre de 2003 al 7 de enero de 2004, La Coruña, 2003.
- Pérez Sánchez, A. E., *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005.
- Pérez Villaamil, J., *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Frankfurt, 1882.
- Pergola, P. della, *Villa Borghese*, Roma, 1962.
- Piątkowski, H., «Konicz, Tadeusz», [En:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, t. 37-38, Warszawa, 1905.
- Piątkowski, H., *Album Sztuki Polskiej*, Warszawa, 1901.
- Pita Andrade, J. M., «Presentación», [En:] *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Museo del Prado, 1 de febrero – 27 de abril de 1980, Madrid, 1980.
- Piwarski, J., «Wiadomość o Gabinecie Rycin z Publiczną Narodową Biblioteką połączonym», [En:] *Gazeta Literacka*, núms. 38-42, Warszawa, 1822.
- Poensgen, T., *Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen*, Berlín, 1969.
- Polentinos, Conde de, *El monasterio de las Salesas Reales de Madrid*, Madrid, 1916.
- Ponz, A., *Viaje de España*, 2, t. V, Madrid, 1772, edición de Casto María del Rivero, Madrid, (1947) 1988.

- Portela, F., «Francisco Gutiérrez y el sepulcro del Rey Fernando VI», [En:] *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid-Aranjuez 27-29 abril de 1987.
- Prószyńska, Z., «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986.
- Prószyńska, Z., «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990.
- Prószyńska, Z., «Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie», [En:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa, 1993.
- Raggi, O., «I Colli Albani e Tuscolani, cartas», Roma, 1844.
- Raimondo da Capua, *Vida de Santa Catalina de Siena*, Buenos Aires, ed. 1947.
- Rastawiecki, E., «Konicz, Tadeusz (Kuntze)», [En:] *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1, Warszawa, 1850.
- Razza, L., *La Basilica Cattedrale di Frascati*, Frascati, 1979.
- Réau, L., *Iconografía del Arte Cristiano. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1997.
- Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol.2, Barcelona, 1996.
- Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1996.
- Réau, L., *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, t. 2, vols. 3, 4, 5, Barcelona, 1997-1998.
- Rewski, Z., «Recenzje i sprawozdania», [En:] *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, IX, nr 1-2, Warszawa, 1947.

- Ripa, C., *Iconologia*, edición polaca basada en la edición italiana *Iconologia* de 1618, Kraków, 2002.
- Rostworowski, E., «Theatrum polityczne czasów saskich», [En:] *Sztuka I poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, noviembre de 1978, Warszawa, 1981.
- Rostworowski, E., *Historia Powszechna wiek XVIII*, Warszawa, 2006.
- Ruszczycówna, J., «Polak-Sarmata w malarstwie I poł. XVIII w.», [En:] *Sztuka I poł. XVIII wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, noviembre 1978, Warszawa, 1981.
- Ryszkiewicz, A., «Tadeusz Kuntze», [En:] *Malarstwo Polskie, Manierizm – Barok*, Warszawa, 1971.
- Ryszkiewicz, A., «Tadeusz Kuntze», [En:] *The Dictionary of Art*, Grove, vol. XVIII, London – New York, 1996.
- Salas, X. de, «Advertencia preliminar», *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1972.
- Samsonowicz, H., *Historia Polski do roku 1795*, Warszawa, 1985.
- Sánchez Cantón, F. J., «Escultura y pintura del siglo XVIII», *Ars Hispaniae*, Madrid, 1965.
- Sánchez Cantón, F. J., *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1963.
- Sánchez Cantón, F. J., *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1942.
- Sánchez Cantón, F. J., *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1945.
- Sánchez Cantón, F. J., *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1949.
- Sánchez Cantón, F. J., *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, 1952.
- Sánchez Cantón, F. J., *Museo del Prado. Catálogo*. Madrid, 1933.

- Sandri, L., Tittoni Monti, M. E., Borsi, F., Pieraccini G., (*presentazione*), *Palazzo Bonaparte a Roma*, Roma, 1981.
- Schleier, E., «Ein unerkanntes Altarbild von Thaddäus Kuntz in Viterbo», [En:] VV.AA., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001.
- Schleier, E., «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984.
- Schleier, E., «L'ultimo pittore del Rococò a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», [En:] *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970.
- Schleier, E., «Taddeo Kuntz decoratore del palazzo Rinuccini a Roma», [En:] *Antichità Viva*, XX, nr 5, Firenze, 1981.
- Schleier, E., «Tadeusz Kuntz, Le Christ devant Pilate», [En:] *La Collection Lemme. Tableaux romains des XVI^e et XVII^e siècles*, a cargo de Stéphane Loire, Paris, 1998.
- Schleier, E., «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, nr 7-8, Milano, 1988.
- Sestieri, G., *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, vol. 1, Torino, 1994.
- Socías Palau, J., «Apunte español de Tadeo Kuntz», [En:] *Goya*, núms. 241-242, Madrid, 1994.
- Spinosa, N., «Corrado Giaquinto en Italia», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006.
- Tamayo, A., *Las iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, 1946.
- Tatarkiewicz, W., *Historia estetyki. Estetyka Nowożytna*, t. 3; Wrocław, 1967.
- Tazbir, J., *Polska przedmurzem Europy*, Warszawa, 2004.
- Urrea Fernández, J., «Corrado Giaquinto en España», [En:] *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006.
- Urrea Fernández, J., «La pintura italiana en la corte de España durante la primera mitad del siglo XVIII» [En:] *El arte del siglo de las luces*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2010.

- Urrea Fernández, J., *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977.
- Valdivieso, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010.
- Volpi, M., «Traccia per Giaquinto in Spagna», [En:] *Bollettino d'Arte*, XLIII, nr 4, 1958.
- Vorágine, S. de la, *La leyenda dorada*, t. 1-2, Madrid, 1997.
- VV.AA., «Konicz, Tadeusz», [En:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand*, t. XV, Warszawa, 1864.
- VV.AA., «Konicz, Tadeusz», [En:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbrand*, t. VIII, Warszawa, 1900.
- VV.AA., «Kuntze (Konicz) Tadeusz», [En:] *Encyklopedia Ultima Thule*, t. III, Warszawa, 1939.
- VV.AA., *Bibliotheca Sanctorum*, t. IX, Roma, 1967.
- VV.AA., *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. 1, Torino, 1989.
- VV.AA., *Galería Velázquez. Exposición extraordinaria de pintura, siglos XV al XX*, Madrid, 1972.
- VV.AA., *Goya e Italia*, 1 de junio-15 de septiembre de 2008, ed. Joan Sureda, vol. 1-2, Zaragoza, 2008.
- VV.AA., *Guía Breve del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005.
- VV.AA., *Piranesi. Antichità Romane – Vedute di Roma*, Fondazione Antonio Mazzotta, Catálogo de exposición 11 julio – 10 septiembre 2000, Milano, 2000.
- Walicki, M., Tomkiewicz, W., Ryszkiewicz, A., *Malarstwo polskie. Manieryzm – Barok*, Warszawa, 1971.
- Wilton-Ely, J., *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, San Francisco, 1994.
- Wilton-Ely, J., *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, 1988.

- Władysław Tatarkiewicz, *Michał Płoński*, Monografie Artystyczne, Tom X, Warszawa, 1926.
- Wnuk, M., «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995.
- Wnuk, M., «W sprawie daty urodzenia Tadeusza Kuntzego», *Biuletyn Historii Sztuki*, LXII, nr 3-4, 2000.
- Zagórowski, O., «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1971.
- Zahorski, W., *Polak we Włoszech*, 5^a Ed., Roma, 1983.
- Żbikowski, A., *Żydzi*, Wrocław, 2004.
- Żurawski, S., *Oświecenie*, Warszawa, 2008.

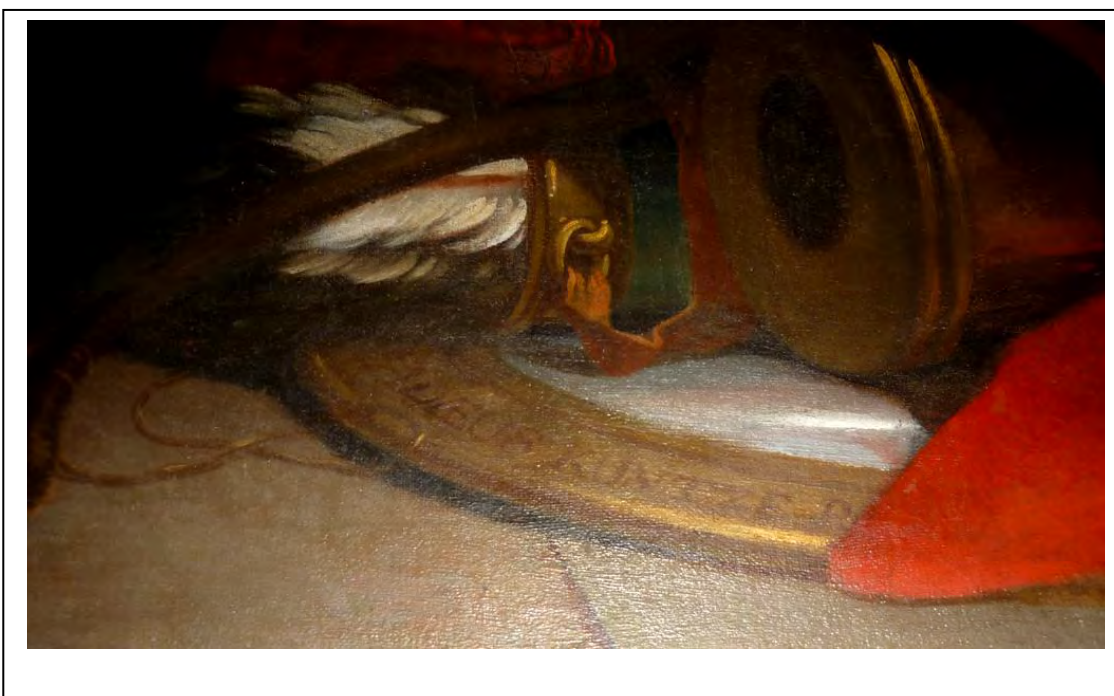
XII.- ANEJOS

XII.1.- Fuentes documentales

ANEJO 1

“TADÆUS KUNTZE P.”

(la transcripción de acuerdo con el original)



La firma autógrafa de Tadeusz Kuntze en el lienzo, *San Juan de Capestrano, san Agustín y san Ambrosio*, detalle, Iglesia San Pedro, San Pablo y la Virgen María, Castelmassimo.

ANEJO 2

PARTIDA DE MATRIMONIO DE LOS PADRES DE TADEUSZ KUNTZE, GOTTFRIED KUNTZE Y ANNA MARIA SAMBLERIN

(la transcripción de acuerdo con el original)

Den 25 Januar 1719 ist in Lawaldau Getrauet worden der Edle undt Kunsterfahren H. Gottfried Kuntzs Stadt Musicus alhier, des Edlen undt Kunsterfahrnen H. Johann Carl Kuntz gewesenen Stadt Musicus alhier, Eheleibl: H. Sohn, mit der Edlen Sitt undt Tugendt Begabten Jungfrau Anna Maria Samblerin des Edlen ehrenwerten H. Johann Wentzel Semblers Vornehmen Burgers Tuchscherer Elstens Kauff und Handelsmanns und Kirchen Vorstehers alhier Eheleibl. Tochteroku Testes. H. Johann Wentzel Sambler B. Tuchscherer Elster Kauff und Handelsman alhier, Titl. H. Ignatz Kretschmer Stadt einwohner hir H. Joseph Sembler B. und Seyffen Sider alhier.

Archivo de la Archidiócesis de Wrocław (Polonia), signatura 427 m. *Trauungen Stadt Grünberg, 1702–1730*, año 1719, p. 107, [En:] Marian Wnuk, «W sprawie daty urodzenia Tadeusza Kuntzego», *Biuletyn Historii Sztuki*, LXII, nr 3-4, Warszawa, 2000, p. 635 (Anejo I);

ANEJO 3

PARTIDA DE BAUTISMO DE THAADDÄUS JOSEPH THOMAS KUNTZE

(la transcripción de acuerdo con el original)

Den 20 April ist alhier getauft Thaaddäus Joseph Thomas von H: Capellan Johann Seeße. Der Vater H. Gottfried Kuntz Stadt Musicus alhier, Von seiner Ehefr: Anna Maria geborne Samblerin, erzeugter Sohn, Pathen Die Tugent begabte Frau Elisabeth H. Johann Eberts Rathmans Ehefrau alhier, Tit. H: Johan Caspar Thomas Pfarrer in Kanthe Bey Breslau, und H: Joseph Sambler B. Seyfen Sieder undt Braw H: alhier.

Archivo de la Archidiócesis de Wrocław (Polonia), signatura 427 c. *Matrykalia, Taufen in der Pfarrkirche zu St. Hedwig aus der Stadt Grünberg (mit wenigen eingestrenten aus den umliegenden Dörfern...)* vom 8. Juli 1695 bis Ende September 1739, año 1727, p. 326, [En:] Marian Wnuk, «W sprawie daty urodzenia Tadeusza Kuntzego», *Biuletyn Historii Sztuki*, LXII, nr 3-4, Warszawa, 2000, pp. 635-636 (Anejo II);

ANEJO 4

EXTRACTO DE LA *CRÓNICA* REFERENTE AL ABANDONO DE LOS TRABAJOS DE KUNTZE EN LA PINTURA DEL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DE LA VISITACIÓN.

(la transcripción de acuerdo con el original)

Cet homme quitta la Pologne pour aller a la Cour d'Espagne ou il etait demandé et ne mit pas la derniere main a ce tableau qui ne laisse pas d'etre admiré de tous les bons Connoisseur.

Archiwum Sióstr Wizytek, Warszawa, *Livre du Convent, Kronika klasztoru*, folio 56, [En:] Janina Kraszewska, «Materiały do historii budowy kościoła ss. Wizytek w Warszawie», *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, V, nr 3-4, Warszawa, 1937, p. 323;

ANEJO 5

PARTIDA DE MATRIMONIO DE TADEUSZ KUNTZE Y ANNA VALENTINI

(la transcripción de acuerdo con el original)

Anno D[omi]ni 177 quinque die 23 Decembris. Inter Missarum sollemnia tribus matrimonialibus proc lamationibus pr[a]emissis quarum prima die 12 altera die 19 et tertia die 26 Novembris habita est nulloque legitimo Canonico impedimento derecto, Ego Fr. Vincentius Scarpuzza Parochus S.Andre[a]e de Fractis, ex licentia Istmi ac R[evrrendissi]mi D[omi]ni Francisci Antonii Marcucci episcopi Montis Alti et Vices gerentis in Urbe obtenta, die 20 Decembris 1775 per acta D[omi]ni Philippi Monti Notarii interrogavi in enunciata Parochiali Ecclesia D[omi]num Thadd[a]eum Conze de loco dicto Gruinbergh in Silesia inferiori, filium q[uonda]m Gotfredi, et puellam Annam Valentini Romanam, filiam Francisci ambos ex mea Par[o]ecia, eorumque mutuo consensu intellecto per verba de pr[a]esenti, con junxi in matrimonium pr[a]esentibus testibus Fratres Theodoro Molari Laico Professo, et Fratres Francisco Borri Oblato Professo, utroque Ordinis Minimorum, degente in conventu S. Andre[a]e de Fractis. Fr. Vincentius Scarpuzza Ordinis Minimorum Parochus ut supra.

*Archivio Storico del Vicariato al Laterano, Roma, Parrochia di S. Andrea delle Fratte, Liber Matrimonium, (1772-1796), V (5), p. 22, nr 114, [En:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym 1930, pp. 294, 369 (nota 32); [En:] Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 114, 116 (nota 29), 117 (Anejo 1);*

ANEJO 6

PARTIDA DE DEFUNCIÓN DE TADEUSZ KUNTZE

(la transcripción de acuerdo con el original)

Anno D[omi]ni 1793 die 8. M aji. D[omi]nus Thaddaeus Cunze annorum 60. maritus D[omi]nae Annae Valentini apoplectico morbo correptus in communione S[anctae]. M[atris].E[cclessiae]. Spiritum Deo reddidit, Cujus corpus delatum expositum die sequenti et sepultum fuit in hac Parochiali Ecclesia.

Archivio Storico del Vicariato al Laterano, Roma, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, *Liber Mortuorum*, 27, VIII, (1784-1797), p. 90, núm. 1233, [En:] Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 115, 117 (nota 49), 117 (Anejo 3);

ANEJO 7

EL *PAGAMENTO* POR EL FRESCO LA *MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES Y LOS PECES*
(H. 1777), EN EL REFECTORIO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL BUON CONSIGLIO,
EN GENAZZANO

(la transcripción de acuerdo con el original)

«4 Settembre 1777, pagato per le mani del Sig. Nicola Fagioli al Sig. Tadeo Conze
scudi cinquanta quali sono al conto della pittura dipinta nel quadro grande del
Refettorio...»

«13 ottobre de 1777, saldato il Sig. Tadeo per il quadro dipinto nel refettorio, scudi
110».

Archivio del Santuario di Genazzano, *Registro delle Spese per la Fabbrica del Convento*, folios
76-77, [En:] Giuseppe M. Rotondi, *Maria SS. Del Buon Consiglio nel suo Santuario di
Genazzano*, Ceprano, 1938, pp. 163-164, [En:] Erich Schleier, «L'ultimo pittore del rococo a
Roma. Opere sconosciute di Thaddäus Kuntz», *Arte Illustrata*, III, nr 27-29, 1970, p. 101;

ANEJO 8

EL *PAGAMENTO* POR UN CUADRO GRANDE QUE REPRESENTA A LA VIRGEN Y SANTA LUCÍA, ASÍ COMO POR DOS “OVATINI” CON DIVERSOS *PUTTI* (1781), EN LA IGLESIA DE SANTA LUCIA DELLA TINTA, EN ROMA

(la transcripción de acuerdo con el original)

15.III.1781. *Al Sig.[nor] Taddeo Kuntze Pittore Figurista s.[cudi] 55 su. la quadro gli possiamo pagare per prezzo concordato con il medesimo d'un quadro grande rappr. esentato la Madonna S[anti]s[ma] Assunta e S.[anta] Lucia, due ovatini con diversi putti nel nuovo soffitto di S. Lucia della tinta.*

(--) *A. Asprucci*

Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamento* firmado por arq. Antonio Asprucci, 15 de marzo de 1781, vol. 8089: Registro dei mandati Pr. Borghese 1781-1782 (Filze di mandati), p. 35, n. 177; [Nota:] El documento fue encontrado y proporcionado a la investigadora Prószyńska por prof. Italo Faldi, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 114, 120 (notas 12-13); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 370; Erich Schleier, «Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana», [En:] *Arte Cristiana*, LXXVI, Milano, 1988, nr 7-8, p. 304;

ANEJO 9

EL PAGAMENTO POR LA PINTURA EN LA STANZA AVANTI LA LOGGIA VERSO RIPETTA, PALAZZO BORGHESE, EN ROMA

(la transcripción de acuerdo con el original)

2.7.[17]73. s.[cudi] 44.55 a Taddeo Cunze per la pittura del quadro del centro della volta della stanza avanti la loggia verso Ripetta sulla Galleria terrena n.[ost]ro pal.[azzo].

(--) A. Asprucci

Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamento* firmado por arq. Antonio Asprucci, 2 de julio de 1773, vol. 8087: Filza dei mandati, 1773, n. 448; El documento fue encontrado y proporcionado a la investigadora Prószyńska por prof. Italo Faldi, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 117 (il. 5), 119, 121 (nota 32); Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 868 (fig. 862), 870-871; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371;

ANEJO 10

EL PAGAMENTO POR LAS PINTURAS EN LA STANZA DEL TRUCCO AL CASINO DI GIOCHI D'ACQUA, PALAZZO BORGHESE, EN ROMA

(la transcripción de acuerdo con el original)

4 maggio (1778). s.[cudi] 50 a Taddeo Cunze per aver dipinto il quadro nella solla della stanza del trucco al Casino di giochi d'acqua a per 8 tra esagoni e tondi con figure all'uso cinese.

(--) A. Asprucci

Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamento* firmado por arq. Antonio Asprucci, 4 de mayo de 1778, vol. 5843: Filza dei mandati, 1778, n. 81; El documento fue encontrado y proporcionado a la investigadora Prószyńska por prof. Italo Faldi, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 119, 121 (nota 33); Erich Schleier, «Inediti di Taddeo Kuntz», [En:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t. II, Milano, 1984, pp. 870-871; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371;

ANEJO 11

EL *PAGAMENTO* POR LAS PINTURAS EN LA *CASSA DI CARROZZA*, FAMILIA BORGHESE, ROMA

(la transcripción de acuerdo con el original)

10.V.1779. s.[cudi] 50 a T. Cuntze per figure di stagione e s.[cudi] 54 a Giuseppe De Pedibus Pittore Fiorista per aver dipinto fiori nella cassa di carrozza.

(--) A. Asprucci

Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamento* firmado por arq. Antonio Asprucci, 10 de mayo de 1779, vol. 5844: Filza dei mandati, 1779, n. 65; El documento fue encontrado y proporcionado a la investigadora Prószyńska por prof. Italo Faldi, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 119, 121 (nota 34);

ANEJO 12

EL PAGAMENTO POR LAS PINTURAS - 8 OVALI, GALLERIA BORGHESE, ROMA

(la transcripción de acuerdo con el original)

[10 de marzo 1784]. *Al Sig.[nor] Taddeo Cunze Pittore Figurista devono pagarsi s.[cudi] 24 m.-ta per prezzo comandato di n. 8 ovali con figurine di Bambociate con colori al naturale fatti nelle Bussole al piano sopra il terreno del Palazzo di villa Pinciana Questo di 30 marto 1784.*

(--) A. Asprucci

Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamento* firmado por arq. Antonio Asprucci, 10 de mayo de 1779, vol. 5849: Filza dei mandati, 1784-1785, n. 38; El documento fue encontrado y proporcionado a la investigadora Prószyńska por prof. Italo Faldi, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 119 -121 (nota 35); Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 240; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371;

ANEJO 13

EL *PAGAMENTO* POR LAS FIGURAS PINTADAS EN DOS CUADROS DE MARCHETTI (SALA CORREGIO) Y EN LA STANZA DEL GLADIATORE, VILLA PINCIANA, FAMILIA BORGHESE, EN ROMA

(la transcripción de acuerdo con el original)

17. I.1787. *Al Sig.[nor] Tadedo Cunze Pittore Figurista devono pagarsi s.[cudi] 50 m.-ta per prezzo d'aver dipinto a olio molte figurine nell' due quadri dipinti a Prospettiva del Sig.[nor] Gio.[vanni] Batt[ist]a Marchetti per compimento degli altri quadri antecedente fatti per una Galleriosa sopra la stanza del Gladiatore.*

(--) *A. Asprucci*

Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamento* firmado por arq. Antonio Asprucci, 17 de enero de 1787, vol. 5851: Registro dei mandati Pr. Borghese 1787 (Filze di mandati), n. 13; El documento fue encontrado y proporcionado a la investigadora Prószyńska por prof. Italo Faldi, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 120-121 (nota 36); Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371;

ANEJO 14

EL PAGAMENTO POR LAS PINTURAS EN *VILLA TAVERNA*, EN FRASCATI Y
OLIO PINTADO CON CADES EN LA SALA XVII DE *VILLA PINCIANA*,
FAMILIA BORGHESE, EN ROMA

(la transcripción de acuerdo con el original)

(1788). *Al Sig.[nor] Taddeo Cunze Pittore Figurista s.[cudi] 50 per pitture nella villa Taverna a Frascati e per aver dipinto sim.[ilare] a diverse Figurine in una volta d'un Gabinetto al secondo piano del pal[azzo] di villa pinc.[iana] sve ha dipinto il quadro di mezzo a oglio il Sig.[nor] G.[iuseppe] Cades.*

(--) *A. Asprucci*

Archivio Segreto Borghese Vaticano, *Pagamento* firmado por arq. Antonio Asprucci, 1788, vol. 5852: Registro dei mandati Pr. Borghese 1788 (Filze di mandati), n. 62; El documento fue encontrado y proporcionado a la investigadora Prószyńska por prof. Italo Faldi, [En:] Zuzanna Prószyńska, «Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta (na marginesie artykułu E. Schleiera)», *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, Warszawa, 1990, pp. 120-121 (nota 37); Filippa Aliberti Gaudioso, «Taddeo Kuntze», [En:] *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, p. 240; Zuzanna Prószyńska, «Kuntze, Tadeusz», [En:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, 1986, p. 371;

ANEJO 15

LAS PINTURAS DE TADDEO POLACCO EN LA ARCICONFRATERNITA DI S. CATERINA DI SIENA, EN ROMA

(la transcripción de acuerdo con el original)

Tutti gli ornati dipinti a stucco nella detta volta e cornicione, e presbiterio e volte delle cappelle, sono opera del ridetto Marchetti. Le pitture però dipinte a stucco nella medesima volta di Chiesa sono di Taddeo Polacco, già soprannominato, il quale ha dipinto ancora la volta della Sagrestia, ove rappresenta un quadro esprimente varii simboli dell'Eucaristia e della Chiesa. Tutti questi ornati e pitture di figure a stucco sono stati pagati a misura.

Archivio dell'Arciconfraternita di S. Caterina di Siena in Roma, *Memorie e inventari degli oggetti esistenti nella Provveditoria e locali appartenenti alla Ven. Arciconfraternita di S. Caterina di Siena in Roma*, Filza 20, Facs. 175, [En:] Mattia Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma, 1929, pp. 27, 97 (nota 28); [En:] Maciej Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym 1930, pp. 290; 319, 368-369 (nota 27);

ANEJO 16

PARTIDA DE BAUTISMO DE PETRUS FRANSISCUS VALENTINUS KUNTZE Y VALENTINI

(la transcripción de acuerdo con el original)

Anno D[omi]ni 1793. die 14 Februarij. Fr. Antonius Grande Parochus baptizavi infantem natum heri hora 12 ex D[omi]nij Thaddaeo Cunze filio de Gotfredi et Anna Valentini q[uonda]m Francisci Romana Conjugibus hujus Parochiae, Cui fuit impositumnomen Petrus Fransiscus Valentinus. Obstetrix et tenens Gertrudis Bocher.

Archivio Storico del Vicariato al Laterano, Roma, Parrochia di S. Andrea delle Fratte, Liber Baptisatorum, X, (1791-1810), p. 29, núm. 285, [En:] Marian Wnuk, «Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano», Biuletyn Historii Sztuki, LVII, nr 1-2, Warszawa, 1995, pp. 115, 117 (nota 47, Anejo 2);

XII.2.- STRESZCZENIE I WNIOSKI Z PRACY DOKTORSKIEJ: „TADEUSZ KUNTZE, *IL TADDEO POLACCO*, WIELKI MALARZ EUROPEJSKI XVIII WIEKU I JEGO ZWIĄZKI Z HISZPANIĄ”

WSTĘP I CEL PRACY

Prezentowana praca doktorska nie jest pracą monograficzną ani kompletnym katalogiem obszernego dorobku malarskiego Tadeusza Kuntzego. Praca bada te dzieła, które najpełniej pozwalają zaprezentować dorobek artysty znajdujący się w Hiszpanii. Dotyczy to zarówno dorobku wcześniej znanego, jak dzieł, których autorstwo pozostawało anonimowe lub przypisane innym autorom i które zostało ustalone dzięki badaniom autorki w Muzeum Prado, w Bibliotece Narodowej w Madrycie i w Fundacji Muzeum Lázaro Galdiano.

Dzieła Tadeusza Kuntzego znajdujące się w Hiszpanii – w oparciu o ustalenia autorki, ze wskazaniem tych, które do tej pory były anonimowe lub przypisywane innym autorom są wymienione na końcu niniejszego streszczenia.

Praca prezentuje sylwetkę Tadeusza Kuntzego w szerszym kontekście hiszpańskim i potwierdza związki malarza z Hiszpanią, ale nie koncentruje się na chronologii i przedstawieniu dokładnych dat jego pobytów w tym kraju. Praca obejmuje głównie lata 1756-1793, to znaczy okres dojrzałego malarstwa, tylko w niektórych punktach odnosząc się do twórczości młodzieńczej artysty, zlokalizowanej głównie na terenie Polski. Autorka nawiązuje do tej wczesnej twórczości tylko wtedy, gdy jest to konieczne ze względu na przedstawienie kontekstu dzieł odkrytych, zapomnianych lub błędnie przypisanych innym malarzom.

Praca doktorska jest odbiciem wielkiej, europejskiej unii artystycznej w XVIII wieku, ponieważ bada dzieła polskiego malarza, który większość życia spędził we Włoszech, a którego dorobek szczęśliwie zachował się w Hiszpanii. Zachowane w Hiszpanii prace powstały w różnych okresach jego twórczości, dotyczą zróżnicowanej tematyki

(mitologiczna, religijna, sceny rodzajowe) i są wykonane w różnych technikach (głównie na papierze).

METODOLOGIA OPRACOWAŃ DZIEŁ MALARSKICH W PRACY

Dzieła Tadeusza Kuntzego w rozdziałach dotyczących studiów obrazów przedstawione są według następującego schematu:

I. OKŁADKA

- Fotografia dzieła wykonana przez autorkę *in situ*;
- Tytuł używany w studium dzieła;
- Określenie chronologii dzieła;
- Lokalizacja dzieła.

II. DANE OGÓLNE Y STUDIUM DZIEŁA

- **Tytuł.** W pierwszej kolejności przedstawiony jest tytuł dzieła zaproponowany przez autorkę pracy. Inne tytuły pochodzące z publikacji innych autorów;
- **Datowanie.** Przedstawione datowanie dzieła w porządku chronologicznym, ze wskazaniem datowania innych badaczy i przez autorkę pracy doktorskiej;
- **Technika.** Wskazuje się technikę malarską, w jakiej zostało wykonane dzieło. Także błędy popełnione we wcześniejszych publikacjach;
- **Lokalizacja geograficzna.** Wskazuje się kraj, lokalizację geograficzną i administracyjną, jak również miejscowość gdzie znajduje się obecnie badane dzieło. Także błędy popełnione we wcześniejszych publikacjach;
- **Lokalizacja dzieła w kościele (lub innym budynku).** Pełna nazwa i rozmieszczenie dzieła w kościele, klasztorze lub innym budynku;
- **Dane ogólne dotyczące kościoła (lub innego budynku).** Zostały przedstawione dane historyczne dotyczące budynku, w którym znajduje się dzieło. W przypadku kościołów, do jakiego zakonu przynależy, etc., jak także, kim byli mecenas, którzy go ufundowali;

- **Dane ogólne i studium dzieła.** Została przedstawiona analiza części malarskiej dzieła z punktu widzenia ikonografii, stylu i kompozycji. W niektórych, przypadkach analiza jest powiązana z elementami rzeźbiarskimi lub innymi obrazami, znajdującymi się w kościele, oratorium, bibliotece, etc. w przypadku, kiedy dzieło jest częścią większego cyklu ikonograficznego. Opracowanie jest powiązane tematycznie z dziełami Kuntzego i innych artystów, a także wskazuje się powiązania z dziełami innych malarzy i związki z Hiszpanią;

III. **Bibliografia dot. badanego dzieła.** Została przedstawiona bibliografia opracowanego dzieła w porządku chronologicznym.

WYNIKI I WNIOSKI

Badania materiałów źródłowych w Hiszpanii, w Polsce i we Włoszech pozwoliły stwierdzić, że artysta nie uzyskał tytułu malarza nadwornego, a nawet nie przebywał na dworze Ferdynanda VI i nie dojechał do Hiszpanii między czerwcem a wrześniem 1759 roku – co sądzono wcześniej. Opinie te były oparte na zachowanych dokumentach archiwum Zakonu Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny (Wizytek) w Warszawie. Nie wyklucza to, że zaproszenie takie, wymieniane w dokumentach źródłowych Zakonu, mogło zostać wystosowane przez Kancelarię Dworu Ferdynanda VI. Jednak, w związku ze śmiercią władcy w sierpniu 1759 zaproszenie to najprawdopodobniej straciło ważność. W związku z tym Kuntze udał się najpierw do Włoch, gdzie na jesieni 1759 roku brał udział w konkursie Akademii św. Łukasza (*Accademia di San Luca*) w Rzymie. Prawdopodobnie do Hiszpanii dotarł później i na początku 1760 roku był w Madrycie. W związku z tym działalność artystyczną Kuntzego w Hiszpanii należy wiązać z dworem Karola III, a nie Ferdynanda VI. Ponadto królowa Maria Amalia Saksońska była córką króla Polski, Augusta III. Artysta mógł uznać, że ułatwi mu to uzyskanie tytułu nadwornego malarza, podjęcia pracy w Hiszpanii i udziału w pracach na zlecenie Dworu. Nie odnaleziono jednak dokumentów potwierdzających oficjalne zaproszenie lub nawet korespondencję Dworu Karola III do Tadeusza Kuntzego.

Przyjazd Kuntzego do Hiszpanii bez wątpienia był popierany przez jego przyjaciela, malarza włoskiego, Corrado Giaquinto, który pracował na dworze hiszpańskim od 1753 roku. Prawdopodobnie to Giaquinto inspirował zaproszenia wystosowane do Kuntzego na wiosnę 1759 roku i jego podróż do Hiszpanii w 1760. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w tym czasie Kuntze poszukiwał nowych zleceń, ponieważ jego dotychczasowy mecenas biskup Andrzej Stanisław Załuski, zmarł. Nad wymienionymi w testamencie biskupa zleceniami namalowania kolejnych obrazów o tematyce religijnej, Kuntze pracował przez rok od śmierci biskupa. Ostatecznie opuścił Polskę zostawiając niedokończone ostatnie z zamówionych płócien, do ołtarza głównego w Kościele Wizytek w Warszawie.

W tym czasie atmosfera artystyczna w Polsce nie sprzyjała pobytowi Kuntzego. Rynek zamówień malarskich był zdominowany przez Szymona Czechowicza i malarzy z jego szkoły, który jak na to wskazują jego obrazy, nie miał poziomu artystycznego Kuntzego, ani jego doświadczenia, natomiast był doskonałym negocjatorem i bardzo skutecznie zarządzał swoim talentem.

Natomiast w Madrycie powstawał nowy Pałac Królewski, a jego wnętrza były dekorowane, co rodziło szanse na zamówienia, a Rzym pozostawał mekką malarzy, miastem skupiającym genialnych twórców tego okresu i przyciągającym ich naśladowców z całej Europy. Istnieją dowody, że Kuntze w 1765 roku wrócił do Włoch, gdzie objął stanowisko malarza zakonu Augustynów, na którym pracował przez następne dwanaście lat. Z artystycznego punktu widzenia jest już dojrzałym, doświadczonym malarzem, a jego znakiem rozpoznawczym są freski. Tej bardzo trudnej techniki, można było nauczyć się w tym czasie w niewielu miejscach w Europie. O jakości warsztatu Kuntzego świadczy zresztą nie tylko wartość artystyczna, ale też jakość zachowania jego fresków. Na krótkiej liście mistrzów europejskich, u których Kuntze mógł doskonalić tę technikę był niewątpliwie Corrado Giaquinto i dekorowany pod jego kierunkiem Pałac Królewski w Madrycie. Nie znaleziono do tej pory bezpośredniego dowodu zaangażowania Kuntzego w te prace.

Jedynym, ustalonym przez autorkę, pośrednim świadectwem jego obecności w Madrycie, jest dokument zachowany w archiwum Pałacu Królewskiego w Madrycie,

akt chrztu z Kaplicy Królewskiej z lutego 1760 r. - dziecko Leonarda de Quadros, otrzymało imiona Leonarda Polonia Thadea.

Twórczość artysty jest bardzo rozproszona, podobnie jak dokumenty źródłowe, co utrudnia badanie biografii Kuntzego i jego dorobku. Te dotyczące jego pobytu w Polsce są bardzo ograniczone i zostały zniszczone w czasie wojen tym bardziej, że czasy, w których przyszło żyć Kuntzemu były trudne. Data jego śmierci w Rzymie w 1793 roku przypada na okres zniknięcia Rzeczypospolitej z mapy Świata, a nowe władze nie dbały o zachowanie archiwów pokonanych.

Dokumenty włoskie natomiast są bardzo rozproszone, trudno dostępne i nie mają ciągu chronologicznego. Jest to związane z licznymi podróżami artysty. Część dokumentów jest przechowywana w archiwach kościelnych, w tym w archiwach Watykanu, a także w archiwach zakonów. Trudny jest też dostęp do dzieł, znajdujących się w pałacach i prywatnych domach arystokracji, przy czym ich właściciele nie zawsze są świadomi, że są w posiadaniu dzieła Kuntzego. Dawne pałace są też obecnie podzielone na mniejsze apartamenty, często o przeznaczeniu biurowym, administrowane przez różne instytucje, a wstęp do nich wymaga oddzielnych pozwoleń lub obecności właściciela.

Zniszczenie dzieł i dokumentacji było też związane z okolicznościami rodzinnymi, co potwierdza korespondencja jego hiszpańskich spadkobierców. Według relacji córki artysty, żona Kuntzego po jego śmierci zniszczyła dokumenty jego dotyczące. Natomiast bardzo pozytywnie na zachowanie jego dziedzictwa wpłynął ślub córki Kuntzego Elżbiety z hiszpańskim malarzem José de Madrazo y Agudo, późniejszym dyrektorem Muzeum Prado. Dzięki hiszpańskiej rodzinie zachowały się rysunki i projekty malarskie w instytucjach hiszpańskich.

Nie można wykluczyć, że podobnie jak we Włoszech, w Hiszpanii Kuntze pracował także na zlecenie Zakonu Augustynów albo Wizytek jak w Polsce. Okazało się to jednak niemożliwe do udowodnienia, ponieważ wiele klasztorów hiszpańskich zostało zniszczonych lub spalonych w czasie wojen XIX i XX wieku, a dokumenty ich dotyczące są całkowicie rozproszone.

Dzieła Kuntzego, podobnie jak dokumenty są rozproszone i znajdują się w różnych kolekcjach, na co wpłynęły liczne podróże, zmiany mecenasów i miejsc przebywania. Ponadto Kuntze, będąc ostatnim malarzem rokoka w Rzymie, w XIX wieku został zapomniany, także dlatego, że jego styl malarski wyparł neoklasycyzm. Dzieła zostały dodatkowo zniszczone przez złą konserwację, co dotyczy np. prac we Frascati, we Włoszech.

Praca doktorska analizuje polskie publikacje dotyczące Kuntzego z XIX wieku. Pozwalają one stwierdzić, że był on ówczesnym historykiem sztuki całkowicie nieznany – zapomniana była zarówno jego sylwetka, jak jego dzieło. Jego biografia nie była uzupełniana, a publikowane informacje nie miały żadnej podstawy historycznej, co jeszcze bardziej utrudnia badanie dzieła Kuntzego (np. zupełnie wymyślona historia o jego rzekomym zatrudnieniu w kuchni biskupa Załuskiego i rysowaniu po ścianach węglem, po zafałszowanie jego nazwiska czy historii rodziny).

Dlatego też sylwetka malarza i jego dzieło zostały przedstawione w innej perspektywie, jako artysty związanego z kolonią hiszpańską w Rzymie, w połowie XVIII wieku. Także w tym przypadku, najważniejszą postacią określającą te związki jest Corrado Giaquinto, nieoficjalny opiekun stypendystów z Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych św. Ferdynanda w Madrycie wysyłanych na naukę do Rzymu. Giaquinto wraz z malarzami Andrea Casali czy Gregorio Guglielmi dekorowali, a następnie byli związani, z kościołem skupiającym kolonię hiszpańską w Rzymie, kościołem *Santissima Trinità degli Spagnoli* przy via Condotti. Ich wpływ na młodych malarzy tego okresu, szczególnie na malarzy hiszpańskich takich jak Antonio González Velázquez czy José del Castillo, upoważnia historyków sztuki do określenia tego oddziaływania jako *Cultura di via Condotti*. Pod silnym wpływem tej kultury i samego Giaquinto był także Tadeusz Kuntze.

Jako pokłosie kontaktów Kuntzego z *Cultura di via Condotti* pojawia się temat pobytu Francisco de Goi w Rzymie, i jego domniemanego zamieszkania w domu Kuntzego. Goya przybył do Rzymu bez stypendium Akademii hiszpańskiej i bez żadnej formalnej pomocy. Współczesne badania naukowe wiążą pobyt hiszpańskiego artysty w Rzymie z kulturą *via Condotti*. Autorka zwraca jednak uwagę, że w czasie

pobytu Goi w Rzymie, artyści którzy to środowisko dwadzieścia lat wcześniej tworzyli, albo już z Włoch wyjechali, albo zmarli. Faktycznie jedynym przedstawicielem tej kultury był Polak Tadeusz Kuntze, nazywany dziś „ostatnim malarzem rokoka w Rzymie”. Nie ma bezpośrednich dokumentów potwierdzających jednoznacznie, że Goya mieszkał w domu Kuntzego, ponieważ była to przysługa przyjacielska, a nie sformalizowana pomoc Dworu. Tego typu gościnność nie jest rejestrowana w żadnych aktach, a listy rodzinne zostały zniszczone po śmierci malarza. Natomiast pamięć o tym pobycie zachowała się w pamięci rodzinnej. Dlatego rodzina Madrazo w Madrycie zachowała wspomnienie, że „dziadek Kuntze przyjął Goyę w swoim domu w Rzymie”, przy via Sistina.

Kuntze mógł poznać Goyę w Madrycie w latach 60-tych XVIII wieku, podczas swojego pobytu w Hiszpanii, albo już w Rzymie dziesięć lat później.

W czasie, gdy Goya przebywał w Rzymie, Kuntze miał ważnego mecenasa, biskupa Frascati, z pochodzenia Polaka, Enrico Benedetto Stuarta, syna Klementyny Sobieskiej, wnuczki polskiego króla Jana Sobieskiego. Biskup zlecił Kuntzemu dekorowanie pałacu, kościoła *Il Gesù* oraz kaplicy i biblioteki seminarium. Praca doktorska bada dokładnie program ikonograficzny seminarium, przy czym niektóre z zachowanych w nich fresków nigdy nie były publikowane ani cytowane. Badania te pozwoliły stwierdzić, że niektóre z motywów używanych przez Kuntzego zostały wykorzystane przez Goyę w *Aula Dei* w Saragossie – co stanowi kolejny, mocny dowód związku obu malarzy.

Można też wykazać związki między gwaszami Kuntzego z tego okresu, szczególnie realistycznym *Damy Spacerujące po Campo Vaccino*, a rysunkami Goi, takimi jak *Spacerująca maja* czy *Spacerujące majas*. Podobieństwa dotyczą sposobu komponowania scen, ale też podejścia do tematu z humorem, ujęciem krytyki społecznej, zainteresowaniem różnymi grupami społecznymi, szczególnie bohaterami odrzucanymi przez społeczeństwo i ciężko pracującymi – np. na roli, w porcie, przy praniu czy sprzedaży ulicznej. Kuntzego interesował kontekst dokumentalny oraz łatwy i szybki odbiór, uzyskiwany dzięki językowi gestów. Związki artystyczne są na tyle mocne, że fakt w jakim domu spał Goya w Rzymie schodzi na drugi plan.

Praca odnosi się też do wpływu artystów hiszpańskich na Kuntzego, przede wszystkim Bartolomé Estebana Murillo, którego ślad jest wyraźnie uwidoczniiony w twórczości religijnej polskiego artysty.

Praca badawcza pozwoliła też ustalić większą, niż do tej pory sądzono liczbę dzieł Kuntzego zlokalizowanych w Hiszpanii. Są to jednak dzieła, które nie muszą być związane z jego obecnością w Hiszpanii (są to rysunki, gwasze i obrazy olejne). Prace Kuntzego zachowane w Hiszpanii są późniejszymi nabytkami od spadkobierców malarza (Kolekcja *Madrazo*) lub prawdopodobnie na aukcjach (Kolekcja *Fernández Durán*; Zbiory *Bosch*). Dzieła znajdujące się w Hiszpanii są przedstawione w szerszym kontekście, powiązane z innymi dziełami znajdującymi się we Włoszech, w Polsce lub w Niemczech, co pozwala definitywnie potwierdzić autorstwo Kuntzego. Motywy, które pojawiają się w rysunkach są powtarzane na freskach i obrazach, głównie w kościołach zakonu augustianów w Lacjum, we Włoszech, co pozwala stwierdzić, że rysunki te były projektami do większych malarskich cykli ikonograficznych.

Chronologicznie praca doktorska kończy się na roku 1793, czyli dacie śmierci Kuntzego. Dlatego nie obejmuje bardzo ciekawego tematu, który wymaga dalszego zbadania, czyli roli polskiego malarza, jako prekursora wielkiej dynastii artystów hiszpańskich XIX wieku, którego najważniejszym przedstawicielem był wnuk Tadeusza Kuntzego, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894).

Dzieła Tadeusza Kuntzego znajdujące się w Hiszpanii – w oparciu o ustalenia autorki, ze wskazaniem prac, które do tej pory były anonimowe lub przypisywane innym artystom:

I.- Museo Nacional del Prado (Muzeum Prado), Madryt

1. Tadeusz Kuntze, *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny*, D00669, 1765-1769;
(W *Katalogu* jako: José del Castillo, *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny*, s. XVIII);
2. Tadeusz Kuntze, *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny*, D01349, 1769-1776;
3. Tadeusz Kuntze, *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny*, D01347, ca.1781;
4. Tadeusz Kuntze, *Anioł niosący kielich*, D07766, ca.1770;
(W *Katalogu* jako: Anonim włoski, z kręgu Luca Giordano, Szkoła rzymska, *Anioł niosący kielich*, wiek XVII);
5. Tadeusz Kuntze, *Objawienie Najświętszej Maryi Panny przed świętą Moniką*, D02298, ca.1776;
6. Tadeusz Kuntze, *Mojżesz na górze Synaj*, P02640, 1770-1776;
7. Tadeusz Kuntze, *Flora na chmurze z aniołami*, D07740, 1771-1775;
(W *Katalogu* jako: Anonim włoski, *Flora na chmurze z aniołami*, wiek XVIII);
8. Tadeusz Kuntze, *Kompozycja mitologiczna do tonda*, D07845, 1771-1775;
(W *Katalogu* jako: Anonim. Szkoła włoska, *Kompozycja mitologiczna do tonda*, wiek XVIII);
9. Tadeusz Kuntze, *Święty Mikołaj z Bari*, D07832, h.1760;
(W *Katalogu* jako: Anonim włoski, *Święty Mikołaj z Bari*, wiek XVIII);
10. Tadeusz Kuntze, *Śmierć Polikseny*, D07864, ca.1756;
(W *Katalogu* jako: Anonim włoski, *Scena bitewna*, wiek XVII);
11. Tadeusz Kuntze, *Wesele żydowskie*, D07682, h.1759;
(W *Katalogu* jako: Anonim. Szkoła polska, *Wesele żydowskie*, wiek XVIII-XIX).

II.- Biblioteca Nacional (Biblioteka Narodowa), Madryt

12. Tadeusz Kuntze, *Pożegnanie Hektora z Andromachą*, DIB/15/85/14, ca.1756;
(W *Katalogu* jako: Pedro Kuntz y Valentini, *Pożegnanie Hektora z Andromachą*, wiek XIX);
13. Tadeusz Kuntze, *Achilles wlecze zwłoki Hektora*, DIB/15/85/13, ca.1756;
(W *Katalogu* jako: Pedro Kuntz y Valentini, *Achilles wlecze zwłoki Hektora*, wiek XIX);
14. Tadeusz Kuntze, *Priam proszący Achillesa o wydanie ciała Hektora*, DIB/15/85/15, ca.1756;
(W *Katalogu* jako: Pedro Kuntz y Valentini, *Priam proszący Achillesa o wydanie ciała Hektora*, wiek XIX);
15. Tadeusz Kuntze, *Święta Katarzyna Sieneńska pokazuje niewidzialny pierścień swojemu spowiednikowi*, DIB/13/13/53, ca.1770;
(W *Katalogu* jako: Anonim włoski (Tadeusz Kuntze (?)), *Święta zakonnica*, wiek XVIII).

III.- Museo Fundación Lázaro Galdiano (Muzeum Fundacja Lázaro Galdiano), Madryt

16. Tadeusz Kuntze, *Święty Tomasz z Villanueva dający jałmużnę biednym*, n° 03591, 1760-1765;
(W *Katalogu* jako: Mariano Salvador Maella, *Święty Tomasz z Villanueva dający jałmużnę biednym*, 1787).

IV.- Kolekcje Prywatne

17. Tadeusz Kuntze, *Święty Tomasz z Villanueva dający jałmużnę biednym*, 1760-1765, Kolekcja prywatna, Madryt;

(W *Katalogu* jako: Mariano Salvador Maella, *Święty Tomasz z Villanueva dający jałmużnę biednym*, 1787);

18. Tadeusz Kuntze, *Najświętsza Maryja Panna z Dzieciątkiem i Święta Barbara*, ca.1759, Kolekcja prywatna, Madryt;

(W *Katalogu* jako: Corrado Giaquinto (Antonio González Velázquez), *Najświętsza Maryja Panna z Dzieciątkiem i Święta Barbara*, XVIII wiek);

19. Tadeusz Kuntze, *Pieta*, h.1790, Kolekcja prywatna, Barcelona;

(W *Katalogu* jako: Francisco Bayeu (Francisco de Goya), *Pieta*, 1774).

XII.3.- SUMMARY OF A DOCTORAL DISSERTATION (INTRODUCTION AND OBJECTIVES OF STUDY, METHODOLOGY, RESULTS AND CONCLUSIONS): TADEUSZ KUNTZE, *IL TADDEO POLACCO*, A GREAT EUROPEAN PAINTER OF THE 18TH CENTURY AND HIS TIES WITH SPAIN

This doctoral dissertation is neither a monograph nor a complete catalogue of the notable achievements of Tadeusz Kuntze as a painter. It examines those of the artist's works that allow his oeuvre that remains in Spain to be presented in the fullest possible way. This refers to both his paintings that were known earlier, and works whose authorship was either regarded as anonymous or was attributed to other painters, and was determined by the author of this dissertation through her research at Museo Nacional del Prado, Biblioteca Nacional de España in Madrid and the Museo Lázaro Galdiano Foundation.

The dissertation presents the figure of Tadeusz Kuntze in a broader Spanish context, confirming his ties with Spain, but without focusing on the chronology and presentation of the exact dates of his stays in that country. It does not cover the entire period of his painting activity, but only the years 1756-1793, which corresponded to the mature period of this activity. The author refers to his youthful works only if this is necessary to show the context of the works that have been discovered, forgotten or wrongly attributed to other painters.

The examination of source materials in Spain, Poland and Italy has established that the artist was not granted the title of a court painter of Ferdinand VI of Spain, and that he did not even stay at the court of Spain at that time. Opinions to the contrary were based on documents preserved in the archives of the Order of the Visitation of Holy Mary (Visitation Order) in Warsaw. This does not preclude the possibility that such an invitation, referred to in the Order's source documents, might have been sent by the Chancellery of the Court of Ferdinand VI. Nevertheless, in connection with the king's death in August 1759, the invitation most probably expired. In such circumstances, Kuntze travelled first to Italy, where he participated in a contest organised by the Academy of Saint Luke (*Accademia di San Luca*) in Rome in autumn 1759. He

probably went to Spain later, reaching Madrid at the beginning of 1760. In view of these facts, Kuntze's artistic activity in Spain should be associated with the court of Charles III rather than Ferdinand VI. Kuntze's trip to Spain was undoubtedly supported by a friend of his, the Italian painter Corrado Giaquinto, who worked at the Spanish court from 1753. It was probably Giaquinto who was behind the idea of inviting Kuntze in spring 1759, and who inspired his trip to Spain in 1760.

There is evidence that Kuntze returned to Italy in 1765 and took the position of a painter of the Augustinian Order, which he held for the subsequent twelve years. From an artistic point of view, he was already a mature and experienced painter, and his identifying feature was frescos. There were few places in Europe where this very difficult technique could be learnt at that time. Kuntze might have improved it while working with Corrado Giaquinto at the Royal Palace of Madrid, decorated under Giaquinto's direction. No evidence of Kuntze's direct involvement in these works has been found to date.

The only indirect proof of Kuntze's stay in Madrid that the author of the dissertation has managed to establish is a document preserved in the archives of the Royal Palace of Madrid. This document is a certificate of baptism in the Royal Chapel, from February 1760 – a daughter of "Leonardo de Quadros" was given the names Leonarda Polonia Thadea.

Both Kuntze's works and the source documents concerning him are very dispersed, which makes an examination of the artist's biography and achievements difficult. His works and the related documentation were also destroyed in connection with certain family circumstances, which is confirmed in correspondence among his Spanish heirs. According to the artist's daughter, Kuntze's wife destroyed documents concerning him after his death.

On the other hand, the preservation of Kuntze's legacy benefitted greatly from the marriage of his daughter, Elisabeth, to the Spanish painter José de Madrazo y Agudo, who later became the director of Museo del Prado. The artist's drawings and painting

projects were preserved in Spanish institutions thanks to the efforts of his Spanish family.

It cannot be ruled out that, while being in Spain, the artist also worked for the Augustinian Order, as in Italy, or for the Visitation Order, as in Poland. This, however, turns out to be impossible to demonstrate, since many Spanish monasteries and convents were destroyed or burnt during the wars of the 19th and 20th centuries, and the documents concerning them are greatly dispersed.

The dissertation analyses 19th century Polish publications concerning Kuntze. They show that 19th century historians of art were not familiar with the artist's profile or his works. His biography was not supplemented and the information that was published lacked any historical basis. This makes an examination of Kuntze's legacy even more difficult.

Therefore, the painter's profile and his works have been presented from a different perspective, as an artist associated with the Spanish colony in Rome in the mid-18th century. Also in this case, the most prominent figure determining these ties is Corrado Giaquinto, an unofficial patron of the holders of scholarships at the St Fernand Royal Academy of Fine Arts (*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*) in Madrid, sent to study in Rome. Giaquinto, together with painters such as Andrea Casali or Gregorio Guglielmi, decorated and were subsequently associated with the church *Santissima Trinità degli Spagnoli* at via Condotti, which gathered members of the Spanish colony in Rome. Their influence on young artists of that time, and specifically on such Spanish painters as Antonio González Velázquez or José del Castillo, makes it legitimate for historians of art to refer to this impact as *Cultura di via Condotti*. Tadeusz Kuntze was also under the strong influence of this culture, and of Giaquinto himself.

The issue of Francisco de Goya's stay in Rome, presumably as Kuntze's guest in his home, emerges as an outcome of Kuntze's liaisons with *Cultura di via Condotti*. Goya arrived in Rome without the Spanish Academy's scholarship and without any formal support. Contemporary researchers associate the Spanish artist's stay in Rome with the

via Condotti culture. The author notes, however, that the artists that had formed this culture twenty years earlier had either left Italy or died at the time when Goya was in Rome. In fact, the only representative of *Cultura di via Condotti* was a Pole, Tadeusz Kuntze, nowadays referred to as the “last Rococo painter in Rome”. There are no documents that would directly and clearly confirm that Goya stayed at Kuntze’s place, since it was a favour from a friend rather than formalised support from the Court. Such gestures of hospitality are not registered in any records, and family letters were destroyed after the painter’s death. Nevertheless, the memory of this gesture has been preserved among the family stories. Thus, the Madrazo family in Madrid remembers that “grandfather Kuntze received Goya in his home in Rome” at *via Sistina*.

When Kuntze received Goya, he had an important patron, the Bishop of Frascati, Enrico Benedetto Stuart, son of Polish aristocrat Maria Klementyna Sobieska. The bishop commissioned Kuntze with decorating the palace and the *Il Gesù* church, as well as the chapel and the seminary’s library. The dissertation thoroughly examines the seminary’s iconographic programme. It is worth mentioning at this point that some of the frescos preserved there have never been reproduced or referred to in any publications. The research conducted by the author has shown that some of the motifs applied by Kuntze were used by Goya in *Aula Dei* in Zaragoza – which constitutes further strong evidence of the connection between the two painters.

The dissertation also relates to the influence of Spanish artists on Kuntze. This refers primarily to Bartolomé Esteban Murillo, whose inspiration can clearly be seen in the Polish artist’s religious works.

The research work has also established that the number of Kuntze’s works located in Spain is greater than considered to date. These works are presented in a broader context, in association with other works located in Italy, Poland or Germany, which enables the definitive confirmation of Kuntze’s authorship. The motifs that appear in drawings are repeated in frescos and paintings, mainly in the Augustinian Order churches in Lazio in Italy, which leads to the conclusion that these drawings were drafts of larger iconographic cycles.

In chronological terms, the dissertation ends in 1793, which is the year of Kuntze's death. For this reason, it does not cover the role of the Polish painter as a precursor of a great dynasty of Spanish painters of the 19th century, of which the most important representative was Tadeusz Kuntze's grandson, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894). This very interesting topic requires further research and investigation.